

Peter Stoll

Passio D. N. Iesu Christi in XLVI. Icones

Eine Kupferstichserie aus dem Verlag Göz–Klauber und ihre Texte

I

Zu den Publikationen des ca. 1737 – 1741 von den Brüdern Joseph Sebastian und Johann Baptist Klauber gemeinsam mit Gottfried Bernhard Göz betriebenen Verlags¹ zählt u. a. eine Kupferstichfolge zur Passion, die auf dem Titelblatt folgendermaßen benannt ist: *Passio D[omini] N[ostri] Iesu Christi in XLVI. Icones pro tot Verni Ieiunii Dieb[us] distributa*. (Abb. 1) Entsprechend dieser Formulierung folgen auf das Titelblatt 46 durchnummerierte Stiche (Abb. 2-3), die das Passionsgeschehen von Christi Aufbruch zum Ölberg bis zur Grablegung verfolgen und jeweils einem der 46 Tage von Aschermittwoch bis Kar Samstag zugeordnet sind; jeder dieser Tage wird auch auf dem Kupferstich lateinisch benannt. Berücksichtigt sind also nicht nur die Werktage dieses Zeitraums, die vierzigtägige Fastenzeit im engeren Sinn (Quadragesima), sondern auch die sechs Sonntage der Fastenzeit.²

Von der Bildanlage her gehören die Darstellungen auf den Kupferstichen zu einem in der Augsburger Druckgraphik sehr beliebten Typ, der auf einen Rahmen im eigentlichen Sinn (z. B. durch ein Rechteck oder ein Oval) verzichtet. Bei der Abgrenzung der Darstellung gegenüber dem Papiergrund wird vielmehr ein Verfahren angewandt, das bereits häufig beschrieben wurde und deshalb hier nur kurz skizziert werden muss: nämlich die Umriss-

¹ Zur Datierung des gemeinsamen Verlagsunternehmens siehe Isphording und Wildmoser. Eduard Isphording: *Gottfried Bernhard Göz 1708-1774. Ölgemälde und Zeichnungen*, Textband, Weißenhorn 1982, S. 31: „Um 1737/38 gründete Göz mit den Brüdern ... Klauber eine Verlagsgemeinschaft“; vgl. auch Anm. 142 mit Indizien, die für das Jahr 1737 sprechen. Aus dem Gesuch Göz’ um ein kaiserliches Druckprivileg im Jahr 1741 (undatiert) sowie aus dessen Genehmigung im Januar 1742 schließt Isphording: „Wir dürfen annehmen, daß sich der Künstler um diese Zeit von den Klaubern gelöst und selbständig gemacht hat.“ S. 43: „Gegen Ende des Jahres 1741 scheint sich die Verlagsgemeinschaft ... aufgelöst zu haben. Als letzter Stich mit gemeinsamer Adresse sei noch ein Neujahrsblatt erwähnt.“ Rudolf Wildmoser: „Gottfried Bernhard Göz (1708-1774) als ausführender Kupferstecher. Untersuchung und Katalog der Werke“, in: *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte* 18 (1984), S. 257-340, hier S. 261: Göz betrieb mit den Brüdern Klauber „gegen 1737 einen gemeinsamen Verlag ..., der allerdings 1740 aufgelöst wurde. Im selben Jahr wird Göz wohl seinen eigenen Kupferstichverlag gegründet haben.“ Zur Begründung der Jahreszahl 1740 vgl. Anm. 7: „Die Gebrüder Klauber gründeten 1740 ihren eigenen Verlag.“

² Sonntage *Invocavit*, *Reminiscere*, *Oculi*, *Laetare*, *Iudica*, *Palmarum*; Bezeichnung auf den Stichen durch *Dom[inica] Invocavit* etc. Die Bezeichnung der Wochentage Montag bis Freitag nach den einzelnen Sonntagen erfolgt durch *Fer[ia] II. post [...]* bis *Fer[ia] VI. post [...]*; Bezeichnung der Samstage durch *Sabb[ato] post [...]*. Dazu kommen die Bezeichnungen *Die Cinerum* (Aschermittwoch) sowie für die darauf folgenden Tage *Fer. V. / Fer. VI. / Sabb. post cineres*.

bildung durch Bestandteile der Passionsszenen selbst (Personen, Gebäude, Pflanzen etc.), sodann durch Gegenstände, Tiere und Pflanzen im Randbereich, die der Szene nicht unmittelbar angehören, aber einen inhaltlichen Bezug zu ihr aufweisen (Abb. 10-11), schließlich durch Ornamentfragmente, die gelegentlich aus der Szene herauswachsen. (Besonders charakteristisch sind z. B. Architekturen, die am Bildrand in rein ornamentale Gebilde übergehen). Diese Methoden der Umrissbildung können in unterschiedlichen Mischungsverhältnissen kombiniert werden, so dass sich eine Vielzahl von Möglichkeiten ergibt, das Erscheinungsbild der Stiche abwechslungsreich zu gestalten.

Die meisten dargestellten Episoden sind dem Evangelium entnommen, wobei die Bilderzählung der Serie nicht dem Passionsbericht eines einzigen Evangeliums folgt, sondern Bausteine aus allen Evangelien zu einer chronologischen Sequenz vereint. Dies zeigt sich bereits bei Durchsicht der die Serie eröffnenden Stiche; der erste, Christi Weg zum Ölberg (*Die cinerum*), kombiniert sogar innerhalb einer Darstellung Elemente aus mehreren Evangelien: Die Art und Weise, wie Christus und die Jünger auf den gegenüberliegenden Seiten eines Baches postiert sind, ist einem lediglich bei Johannes zu findenden topographischen Detail geschuldet (Johannes 18,1: „Nach diesen Worten ging Jesus mit seinen Jüngern hinaus, auf die andere Seite des Baches Kidron“);³ die lebhaft Interaktion zwischen Christus und einem dem Typus des Petrus entsprechenden Jünger signalisiert, dass der Stich auch einen bei Matthäus und Markus geschilderten Wortwechsel illustriert, der während des Weges zum Ölberg stattfindet (Matthäus 26,31 ff.: „Da sagte Jesus zu ihnen: Ihr alle werdet in dieser Nacht an mir Anstoß nehmen ... Petrus erwiderte ihm: Und wenn alle an dir Anstoß nehmen - ich niemals! Jesus entgegnete ihm: Amen, ich sage dir [...]“). Die folgenden vier Stiche (*Fer. V. post cineres* bis *Dom. Invocavit*) beziehen sich dann auf Einzelheiten des Geschehens am Ölberg, die bei Johannes sämtliche fehlen und von denen zwei (der blutige Schweiß Christi, die Tröstung durch den Engel) nur bei Lukas vorgegeben sind (Lukas 22,43 f.); das sich anschließende erschrockene Zurückweichen der Hässcher vor Christus (*Fer. II. post Invoc.*) wird wiederum nur bei Johannes berichtet (Johannes 18,4 ff.). Als weiteres Beispiel für dieses kompilatorische Vorgehen seien die sieben Stiche zu den Kreuzesworten Christi genannt, die ebenfalls durch verschiedene Evangelien überliefert werden (*Fer. IV. post Iudic.* bis *Fer. III. post Palm.*). Mehrere Bildmotive der Stichserie basieren nicht auf Evangelientexten und entsprechen Kreuzwegstationen;⁴ dazu kommt die weder durch die Evangelien noch durch den Kreuzweg vorgegebene Szene der Kreuzaufrichtung (*Fer. III. post Iudic.*).

Es handelt sich bei diesen Passionsdarstellungen im Wesentlichen um Historienbilder, die gelegentlich durch himmlische Präsenz (Gottvater und Engel) erweitert werden; allegorische bzw. sinnbildliche Akzente werden mitunter durch Elemente der Randzone gesetzt, die nicht der Szene selbst angehören (siehe dazu unten XI). Der einzige Fall, in dem Allegorie auch eine Passionsszene dominiert, begegnet auf dem Stich zum Palmsonntag (*Dom.*

³ Alle deutschen Bibelzitate nach der Einheitsübersetzung. Freie Übersetzungen des Verfassers sind als solche gekennzeichnet.

⁴ Im Einzelnen: Begegnungen Christi mit Veronika (*Fer. V. post Laetare*) und mit seiner Mutter (*Fer. VI. post Laetare*) auf dem Weg nach Golgotha, Entkleidung vor der Kreuzigung (*Dom. Iudica*), Kreuzannagelung (*Fer. II. post Iudic.*), Beweinung nach der Kreuzabnahme (*Fer. VI. post Palm.*).

Palm.), auf dem Engel die Schuld der Menschen von einer Tafel löschen, die am Fuß des Kreuzes befestigt ist. Einen Sonderfall schließlich bildet das Titelblatt, auf dessen Programm noch näher einzugehen sein wird.

Ergänzt wird die bildliche Darstellung auf jedem Stich durch lateinische Schriftzitate. Sie sind zum einen ober- und unterhalb der Darstellung angebracht, gelegentlich auch in die obere Randzone integriert; zum anderen finden sie sich innerhalb des Bildes, wo sie dann häufig vom Mund der handelnden Personen ausgehen, ihnen sozusagen in den Mund gelegt werden. (Die Art und Weise, wie diese Zitate im Bild platziert werden, ist häufig wenig leser- bzw. betrachterfreundlich; darauf wird unten in IX noch näher einzugehen sein.) Die meisten Zitate entstammen dem Alten Testament und entsprechen damit dem mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Denkmuster, Parallelen zwischen dem Alten Testament und dem Heilsgeschehen des Neuen Testaments herzustellen. Auch die neutestamentarischen Zitate sind nur teilweise (Kreuzesworte Christi) den Passionsberichten entnommen; und selbst wo die Stiche dialogische Situationen der Evangelien abbilden, werden den handelnden Personen oft nicht die durch das Evangelium vorgegebenen Worte in den Mund gelegt: Auf dem Stich *Fer. II. post Invoc.* z. B. spricht Christus zu den vor ihm zurückweichenden Häschern nicht „Quem quaeritis?“⁵ („Wen sucht ihr?“, Johannes 18,4) oder „Ego sum“ („Ich bin es“ [Verf.], Johannes 18,5); er bedient sich vielmehr der an Moses gerichteten Worte Gottvaters aus Exodus 3,14: „Ego sum qui sum“ („Ich bin, der ich bin“ [Verf.]).

Am unteren Rand jedes Blattes erhält der Betrachter Auskunft über die bereits eingangs genannten Schöpfer der Serie. Alle Passionsszenen tragen die Bezeichnung „Göz et Klauber Cath. sc. et exc. A. V.“, die das Göz-Klauber-Team als ausführende Kupferstecher und Verleger identifiziert, allerdings keine Angaben zum Lieferanten der Vorlagen macht. Man wird aber zu der Annahme neigen, dass letztere Funktion durchgehend von Göz wahrgenommen wurde: Göz war als Zeichner, Öl- und Freskomaler einer der produktivsten Bildfinder des Augsburger Rokoko, während es im Moment ungeklärt ist, inwieweit die Brüder Klauber selbst die Vorlagen für ihre Stiche anfertigten.⁶ Außerdem sind drei lavierte Göz'sche Federzeichnungen bekannt, die als Vorarbeiten für die Serie gelten können.⁷ Nicht auszuschließen ist darüber hinaus, dass Göz, der bis in seine letzten Lebensjahre hinein selbst als Kupferstecher tätig war, auch an der Ausführung der *Passio* beteiligt war.⁸

⁵ Lateinische Bibelzitate, sofern nicht den Stichen selbst entnommen, nach *Nova vulgata Bibliorum Sacrorum editio, Editio typica altera*, [Roma] 1986.

⁶ Nach Isphording (wie Anm. 1, S. 31) ist es bei den Stichen des Göz-Klauber-Verlags eher die Ausnahme, dass Göz explizit als Vorlagenzeichner ausgewiesen wird.

⁷ Isphording (wie Anm. 1), S. 278 f.: Kat.-Nr. A III b 114: Jesus vor dem Hohen Rat, Zürich, Slg. Meissner, „Vorlage für ein Blatt aus der Stichfolge ‚Leiden Christi‘, die G. B. Göz und die Brüder Klauber um 1740 in Augsburg verlegten“; Kat.-Nr. A III b 115: Verleugnung Petri, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Inv.-Nr. 14251, „Vorlage für das dreizehnte Blatt des ‚Passionsspiegels‘, der um 1740 von G. B. Göz und den Brüdern Klauber in Augsburg herausgegeben wurde“; Kat.-Nr. A III b 116: Christus vor Pilatus, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inv.-Nr. G. 6064, „Spiegelbildliche Vorlage für das sechzehnte Blatt der Stichfolge ‚Passionsspiegel‘, die um 1740 von G. B. Göz und den Brüdern Klauber in Augsburg herausgegeben wurde.“ Zur Herkunftsangabe ‚Passionsspiegel‘ siehe unten III.

⁸ Wildmoser (wie Anm. 1, S. 260) geht davon aus, dass Göz insgesamt ca. 500 Blätter gestochen hat, von denen ca. 100 in die Jahre vor seiner eigenen Verlagsgründung fallen. Im Katalogteil seiner Arbeit erwähnt

Das Titelblatt nennt eigenartigerweise nur die Brüder Klauber als ausführende Kupferstecher und Verleger („Ios. et Ioa. Klauber Cath sc. et excud. A. V.“). Dies könnte Spekulationen anregen, dass das Projekt von den Brüdern Klauber bereits kurz vor der Verlagskooperation mit Göz in Angriff genommen und das Titelblatt als erstes angefertigt wurde; oder umgekehrt, dass das Titelblatt als letztes zu einem Zeitpunkt gestochen wurde, als die Verlagskooperation bereits nicht mehr bestand.

Nur spekulieren kann man auch über eine weitere an der Stichserie beteiligte Person, nämlich denjenigen, der das gedankliche Konzept erarbeitete. Da Göz sechs Jahre das Jesuitengymnasium in Ungarisch Hradisch besucht hatte und damit über eine höhere Bildung verfügte als viele seiner Künstlerkollegen,⁹ könnte er auch hierzu beigetragen haben. Man wird aber doch annehmen, dass ein gelehrter Geistlicher hinzugezogen wurde, als es darum ging, die Aufteilung der Passionsgeschichte auf die 46 Tage festzulegen und die große Anzahl der Schriftzitate auszuwählen. Sein Name ist freilich, wie in den meisten vergleichbaren Fällen, nicht dokumentiert. Eine Serie wie die der Brüder Klauber zur Lauretanischen Litanei, für die der Jesuit Ulrich Probst als Konzeptor genannt wird,¹⁰ bildet eher die Ausnahme; und obwohl noch von einem Berührungspunkt zwischen eben diesem Ulrich Probst und der hier interessierenden Passionsfolge zu berichten sein wird, gibt es gegenwärtig keine Indizien dafür, dass er auch an ihrer Entstehung unmittelbar beteiligt war.

II

Die in erster Linie beabsichtigte Funktion der Serie ergibt sich aus dem oben erwähnten Umstand, dass jeder Stich einem ganz bestimmten Tag der Fastenzeit zugeordnet ist: Die Serie soll also durch die Fastenzeit begleiten und jeden Tag dazu anregen, eine Episode des Leidensweges Christi im wörtlichen und im spirituellen Sinn zu betrachten.

Diese Praxis, während der Fastenzeit in täglicher privater Andacht die Passionsgeschichte Stück für Stück nachzuvollziehen, blickte zum Zeitpunkt der Publikation der Stiche bereits

Wildmoser die *Passio*-Serie nicht (*Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte* 19 [1985], S. 140-296). Die Stiche der *Passio* weisen Qualitätsunterschiede auf, die auf die Beteiligung mehrerer Hände hinweisen, worauf hier aber nicht näher eingegangen werden soll.

⁹ Isphording (wie Anm. 1), S. 25.

¹⁰ Als Franz Xaver Dorn in der *Lauretanische[n] Litaney* (Augsburg : Burckhart, 1749) der Klauber'schen Stichserie kurze begleitende Texte hinzufügte, spricht er in der Vorrede von einem Geistlichen als Konzeptor der Bilder, belässt ihn zunächst allerdings anonym: „Nemlich es hat diser Hoherleichtete Prediger und Ascet unter anderen Sinn-reichen Concept-Bildern ... auch die Lauretanische Litaney mit raren Sinn-Bildern / Gleichnissen / und Biblischen Figuren unlängst in 57. Kupffer-Stichen Wunder-schön fürgestellt“ (fol. 3r f.) Seine spätere Bezeichnung dieses Konzeptes als „Kunst- und BROBSTuck“ (fol. 4r) identifiziert den Geistlichen eindeutig als Probst. In späteren Ausgaben wird Probst in seiner Eigenschaft als Bilderfinder auf dem Frontispiz genannt: „R: P. Udal. Probst S.I. invenit“ (zitiert nach Dorn, *Litaniae Lauretanae ... Editio tertia*, Augustae Vindelicorum : Rieger, 1771). Zu Probst siehe unten Anm. 23.

auf eine längere Tradition zurück,¹¹ die sich immer wieder in gedruckten Hilfestellungen niedergeschlagen hatte. So enthält z. B. ein im 17. und 18. Jahrhundert mehrfach neu aufgelegter *Geistlicher Fastenspiegel* unter den Andachtsübungen, die er für jeden Tag der Fastenzeit anbietet, stets drei durchnummerierte ‚Punkte‘ aus der Passion, die allerdings nur benannt werden und deren meditative Ausgestaltung dem Nutzer des Buches überlassen bleibt (vgl. die Instruktion zum Aschermittwoch: „Heut / wie auch sonst alle andere Täg / seyndt zu betrachten drey Pünctlein auß dem Leyden Christi“);¹² die im 18. Jahrhundert in mehreren Auflagen erschienene *Quadragesima Christo Patienti Sacra* des ungarischen Jesuiten Gabriel (Gábor) Hevenesi¹³ besteht aus längeren Prosatexten für jeden Tag, die sich jeweils mit einer im Titel genannten Leidensstation befassen (z. B. „De Oratione Christi in horto“, „De Juda proditore“, „De actis in domo Caiphae“). In fünf Auflagen erschien, um ein weiteres Beispiel zu nennen, zwischen 1714 und 1756 in Augsburg Johann Weidners *Glaubiger Kinder Gottes Creutz-Schule, Oder Vierzig Betrachtungen, Sinnbilder, Gebet, Psalmen und Lieder Über das Leyden und Sterben Jesu Christi / Wie ein Christ das Geheimnuß des Creutzes Christi auf jeden Tag in den Fasten lernen möge*. Während die beiden zuerst genannten Werke auf Illustrationen weitgehend verzichten und bestenfalls einmal mit einem Frontispiz ausgestattet sind, enthält die *Creutz-Schule* sowohl ein Frontispiz als auch 40 weitere, den einzelnen Tagen zugeordnete Kupferstiche zur Passion von Jacob Andreas Fridrich.

Angesichts der illustrierten *Creutz-Schule* stellt sich natürlich die Frage, ob es sich nicht auch bei der Göz-Klauber-Serie letztlich um Buchillustrationen handelt, so dass es streng genommen nicht gerechtfertigt war, sie losgelöst vom typographischen Kontext einzuführen. Tatsächlich wurden diese Stiche mehrfach als Illustrationen für Andachtsbücher genutzt; das erste Mal offenbar bereits 1740, also vielleicht sogar im unmittelbaren zeitlichen Umfeld ihrer Entstehung. Es sind dies Andachtsbücher, die zwar unterschiedlich geartete Texte (deutsch/lateinisch, Prosa/Verse) unterschiedlicher Autoren enthalten, die aber stets im Hauptteil ähnlich strukturiert sind, d. h. den 46 Kupferstichen jeweils 46 knappe Textabschnitte gegenüberstellen. Teilweise wurden auch diese Bücher von den Brüdern Klauber bzw. ihren Nachkommen verlegt, teilweise wurden die Stiche Produkten anderer Verlage beigegeben, die nicht alle in Augsburg angesiedelt waren.

Demgegenüber ist aber zu betonen, dass die Stiche auf die Einbettung in einen solchen Kontext nicht angewiesen sind und sicher von Anfang an auch dafür vorgesehen waren,

¹¹ Vgl. Rupert Berger: *Pastoralliturgisches Handlexikon. Das Nachschlagewerk für alle Fragen zum Gottesdienst*, Freiburg i. Br. 2005; zu ‚Passionszeit‘, S. 402: „Die Volksfrömmigkeit des späten M[ittel]A[lters] hat die ganze Quadragesima als ‚Passionszeit‘ der Betrachtung des Herrenleides geweiht (Fastenpredigten, Kreuzweg)“; zu „Fastenpredigten“, S. 141: „zeitweise waren sie stark auf das Leiden Christi abgestellt“.

¹² *Geistlicher Fasten Spiegel*, Dillingen : Sutor, 1640, S. 12. Laut der Vorrede (S. 4) wurde der Text von einem Geistlichen in Konstanz verfasst und dort 1605 erstmals in den Druck gegeben. Am Palmsonntag kehren die Betrachtungen zum Beginn der Passion zurück, womit ein zweiter Durchgang durch das Geschehen eröffnet wird.

¹³ Erstmals veröffentlicht Wien 1710 (nach Augustin de Backer, Carlos Sommervogel: *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Bruxelles u. Paris, Bd. 4, 1893, Sp. 355.)

separat veröffentlicht zu werden.¹⁴ Dies geht allein daraus hervor, dass an erster Stelle ein Blatt mit einem Titel steht, der ausschließlich Bilder ankündigt (*Passio D[omini] N[ostri] Iesu Christi in XLVI. Icones ...*) und der sich auch erst 1770, also mehrere Jahrzehnte nach Entstehung der Serie, als Untertitel eines Buches nachweisen lässt, dem die Stiche als Illustrationen beigegeben wurden (siehe dazu unten IX). Die Verwendung dieses Titelblattes der Serie als Frontispiz von Andachtsbüchern erscheint damit klar als sekundäre Nutzung.

Der Titel gibt außerdem bereits eine knappe, aber letztlich hinreichende Gebrauchsanweisung, indem er besagt, dass jedes der folgenden Bilder für die Betrachtung an einem ganz bestimmten Tag der Fastenzeit gedacht ist (*pro tot Verni Ieiunii Dieb[us]*). Da der Tag auf dem betreffenden Stich jeweils genannt ist und mehrere Schriftzitate Anregungen für die Betrachtung liefern, konnte die Serie also ohne weitere Textbeigaben als geistliche Begleitung durch den genannten Zeitraum genutzt werden. Des Weiteren enthalten die Stiche keinerlei Elemente, die unmittelbar auf die Zugehörigkeit zu einem Buch verweisen und entsprechend befremdlich wirken, sobald die Stiche losgelöst vom Buch begegnen. Es gibt hier z. B. nichts wie die Zahlen auf den Stichen der *Creutz-Schule*, die sich auf die Zählung der Buchseiten beziehen und damit das Einbinden der Stiche an der richtigen Stelle erleichtern.¹⁵ Schließlich spricht auch die auffällige Platzierung des Druckprivilegs in der von kaiserlichen Insignien gerahmten Kartusche am unteren Bildrand für die Eigenständigkeit der Serie. Insgesamt handelt es sich also um den für die Augsburger Stichproduktion des 18. Jahrhunderts bezeichnenden Fall, in dem die Grenzen zwischen eigenständiger Stichserie und Buchillustration verschwimmen.¹⁶

Freilich: Auch wenn die Stiche prinzipiell autark sind, so kann ihr gedankliches Potenzial doch nur von denen voll ausgeschöpft werden, die des Lateinischen mächtig sind. Ohne Kenntnis des Lateinischen dürfte selbst eine Identifikation des Bildinhaltes nicht immer leicht fallen, z. B. bei den Stichen, die den sieben Worten Christi am Kreuz gewidmet sind. Ein Grund, die Serie (im wörtlichen und im übertragenen Sinn) in ein Buch einzubinden, konnte deshalb darin bestehen, die Stiche durch Beigabe volkssprachlicher Texte einem größeren Rezipientenkreis zu erschließen. Tatsächlich sind es zumeist deutsche Bücher, in denen die Stiche bisher nachgewiesen werden konnten, wie der folgende Überblick zeigt.¹⁷

¹⁴ Vgl. z. B. die gebundenen Exemplare der Serie in München, Bayerische Staatsbibliothek (B.hist. 150 [Verlust]) und in Eichstätt, Universitätsbibliothek (041/1 AÖ 1089).

¹⁵ Bereits in der zweiten Auflage von 1717 („an vielen Stellen verändert“) geben diese Seitenzahlen auf den Stichen nicht mehr korrekt an, wo die Stiche einzubinden sind.

¹⁶ Zu dieser problematischen Grenzziehung allgemein: „Eine solche Unterscheidung [zwischen Buchausstattung und Stichfolge] ist zusätzlich erschwert durch den Umstand, daß nicht selten graphische Blätter, die ursprünglich für die Illustration eines Buches geschaffen worden waren, auch einzeln oder als Bilderfolge verkauft wurden, und daß andererseits einige Male auch eine zweite Verwendung von ursprünglich selbstständig erschienenen Stichserien für die Bebilderung eines Buchtextes nachweisbar ist.“ Wolfgang Augustyn: „Augsburger Buchillustration im 18. Jahrhundert“, in: Helmut Gier [u. a., Hrsg.]: *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, S. 791-816, hier: S. 795.

¹⁷ Die Auflistung der weiter unten in III genannten Werke, für deren Illustration die *Passio* genutzt wurde, erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Es ist gut vorstellbar, dass sich weitere derartige Werke ermitteln lassen.

III

Erstmals als Buchillustrationen wurden die Stiche, wie bereits erwähnt, offenbar 1740 verwendet; und zwar in einem in Augsburg von Wachter verlegten *Unbetüglich, heylsamiste[n] Passion-Spiegel* eines namentlich nicht genannten „Priester[s] aus dem Orden deß H. Francisci, der strengen Observanz Chur Bayrischer Provinz“ (Angabe auf der Titelseite). 1750 erschien in Augsburg bei Pingi(t)zer eine Neuauflage, die den Autor wiederum nur generisch als Franziskaner der bayerischen Provinz identifiziert; 1755 wurde ein *Unbetüglicher Passion-Spiegel* bei Schleg in Ingolstadt „Zum Drittenmahl vorgelegt“, als dessen Autor nun Probus Schmidhueber angegeben wird, „Franciscaner-Ordens, Chur-Bayrischer Provinz, dermahlige[r] Beicht-Vatter deren Closter-Frauen im Gnaden-Thal zu Ingolstatt“. ¹⁸ Sowohl die Bezeichnung als dritte Auflage als auch die Ordenszugehörigkeit des Autors legen nahe, dass es sich beim Ingolstädter Druck von 1755 um den Nachfolger der anonym publizierten *Passion-Spiegel* von 1740 und 1750 handelt. Allerdings übernimmt die Ingolstädter Ausgabe nicht die Texte der in Augsburg verlegten Bücher, sondern ersetzt sie durch neue. ¹⁹ Damit muss offen bleiben, ob es sich bei dem franziskanischen Verfasser der ersten beiden Ausgaben ebenfalls um Schmidhueber handelt oder ob dieser 1755 das Projekt eines (verstorbenen?) Ordensbruders fortführte.

Von der 4. Auflage von 1759 bis zur 10. Auflage von 1817 wurde Schmidhuebers *Unbetüglicher Passion-Spiegel* dann unter Beibehaltung der Ingolstädter Texte von den Brüder Klaubern bzw. den Nachkommen selbst verlegt; ²⁰ allerdings können von der 6. und 9. Auflage über elektronische Verbundkataloge ²¹ derzeit keine Exemplare nachgewiesen werden. Nimmt man noch den Befund hinzu, dass diese Kataloge auch nur jeweils wenige Exemplare der anderen Auflagen anzeigen, so ergibt sich ein anschauliches Beispiel dafür, dass die aszetische Gebrauchsliteratur des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in vielen Fällen durch Bibliotheksbestände nur spärlich bis in die Gegenwart überliefert wurde; u. a. wohl deshalb, weil viele Exemplare dieser Bücher im persönlichen Gebrauch abgenutzt und zerschlissen wurden und weil diese Literatur zeitweise als geistesgeschichtlich belanglos und damit nur eingeschränkt sammelwürdig betrachtet wurde. Dass die 6. und 9. Auflage des

¹⁸ Dingolfing 1707- Eggenfelden 1771; war mehrere Jahre Beichtvater im Klarissenkloster St. Jakob am Anger in München (Clemens Alois Baader: *Lexikon verstorbener baierischer Schriftsteller des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts. Des zweyten Bandes Zweiter Theil*, Augsburg und Leipzig 1825, S. 102). Bei dem auf der Titelseite des *Passion-Spiegels* genannten Kloster handelt es sich um das Franziskanerinnenkloster St. Johann im Gnadenthal in Ingolstadt. Zu Schmidhueber vgl. auch *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, Bd. 14, Paris 1990, Sp. 421 f.

¹⁹ Baader (wie Anm. 18) gibt an, 1755 seien zwei Auflagen erschienen; für beide nennt er als Verlagsort Augsburg.

²⁰ *Unbetüglicher Paßion-Spiegel* 1759 („Zum viertenmahl vorgelegt“), *Unbetüglicher Paßion-Spiegel* 1765 („Zum fünftenmahl aufgelegt“), *Unbetüglicher Paßionsspiegel* 1774 („Siebente Auflage“), *Unbetüglicher Paßionsspiegel* 1793 („Achte Auflage“), *Unbetüglicher Paßionsspiegel* 1817 („Zehnte Auflage“). Baader (wie Anm. 18) spricht fälschlicherweise von einer 3. Auflage Augsburg 1765.

²¹ Karlsruher Verbundkatalog (KVK; <http://www.ubka.uni-karlsruhe.de/kvk.html>), WorldCat (<http://www.worldcat.org/>); Überprüfung im August 2011.

*Passion-Spiegels*²² derzeit völlig verschollen sind, könnte zu dem Gedankenspiel anregen, dass die Angabe „Zum Drittenmahl vorgelegt“ in der Ausgabe Ingolstadt 1755 doch nicht als Bezugnahme auf die Ausgaben von 1740 und 1750 zu verstehen ist: Vielleicht gab es nach 1750 tatsächlich eine erste und eine zweite Auflage der Ingolstädter Texte, die aber beide ebenso verschollen sind wie die späteren 6. und 9. Auflagen? Der Umstand, dass auch die Ausgaben 1740 und 1750 kurbayrisch-franziskanischen Ursprungs sind, begünstigt letztlich aber doch die Annahme, dass die Ausgabe von 1755 einen Anschluss an die Ausgaben von 1740 und 1750 bedeutet.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden die Passionsstiche von Göz und Klauber nicht nur für die verschiedenen Auflagen des *Passion-Spiegels* genutzt, sondern auch für mehrere andere Bücher: für die *Sechs und vierzig Neu[en] und verschiedene[n] Arthen, das heiligste Leyden Christi zu betrachten* des bereits erwähnten Jesuiten Ulrich Probst (Augsburg : Dorner, 1752, 1755, 1757),²³ für die *Quadragesima Christo Patienti Sacra*, des Kapuziners Andreas a Marchtallo (Baden-Baden : Essenwein, 1770; „Editio secunda“ Augsburg : Klauber, 1778);²⁴ und für Johann Evangelist Streichers *Leiden und Sterben unsers Herrn Jesu Christi* (Augsburg : Klauber, 1770).²⁵

1788 schließlich erschien sogar in Paris eine Ausgabe mit französischen Textbeigaben zu den Kupferstichen, die laut Titelseite von der Firma Klauber und dem Pariser Buchhändler Claude-Antoine Lesclapart vertrieben wurde: *La quarantaine sacrée aux souffrances de J. C. ou la passion de notre seigneur Jesus-Christ*.²⁶ Es ist dies nicht der einzige Fall, dass die Klauber sich an der Buchproduktion für den französischen Markt beteiligten; nachweisen lassen sich auch die Kombination der Stiche zur Lauretanischen Litanei und einer

²² Die Variante *Passion-Spiegel* wird im Folgenden verwendet, wenn nicht von einer einzelnen Auflage die Rede ist, sondern von mehreren Auflagen oder dem Werk in seinem gesamten Erscheinungsverlauf.

²³ 1752: *Neue*; 1755 und 1757: *Neu*. Mehr Auflagen dürften nicht erschienen sein, da 1757 als „Dritte Auflage“ bezeichnet ist und auch keine weiteren Auflagen bei de Backer / Sommervogel verzeichnet sind (wie Anm. 13, Bd. 6, 1895, Sp. 1237).

P. Ulrich Probst SJ (Landsberg 1690-Augsburg 1748) war 18 Jahre Prediger bei St. Moritz in Augsburg; die meisten seiner Schriften erschienen posthum. Placidus Braun nennt ihn „de[n] Liebling des Volks und das Orackel für alle Stände“ (*Geschichte des Kollegiums der Jesuiten in Augsburg*, München 1822, S. 111). Zu Probst siehe auch de Backer/Sommervogel (wie oben, Sp. 1243 – 120); *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, Bd. 12, Paris 1986, Sp. 2372 f.

²⁴ Andreas von Rettich (1726 Ehingen [Alb-Donau-Kreis]-1787 Markdorf [Bodenseekreis]) nannte sich als Angehöriger des Kapuzinerordens zumeist Andreas a Marchtallo. Der Name verweist auf das oberschwäbische Prämonstratenserstift Obermarchtal, zu dessen Oberamtmannt Andreas' Vater 1730 ernannt wurde und wo er seinen ersten Unterricht in der Klosterschule erhielt. Andreas wirkte später an zahlreichen Stationen im deutschen Südwesten. Von 1765-1788 war er Mitglied des Kapuzinerkonvents von Baden-Baden, wo 1770 auch die erste Auflage seiner *Quadragesima* erschien. Michael Klein: „Die Sammlungen des Kapuzinerguardians Andreas von Rettich (1726-1787) zur badischen Geschichte“, in: *Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte* 40 (1981), S. 126-160.

²⁵ Die Titelseite bezeichnet ihn als „Weltpriester, ordentlichen Caplan in dem Churbairischen [heute oberösterreichischen] Markt Ried“. Einen kurzer Nachruf enthält das *Neue Archiv für Geschichte, Staatenkunde, Literatur und Kunst*, Bd. 1, 1829, S. 597: „Den 11. July 1772 legte der Benefiziat Johann Evangelist Streicher zu Ried seine irdische Hülle ab. Er gab ein Fastenbüchlein in Reimen unter dem Titel heraus ‚Betrachtungen des Leidens Jesu Christi auf alle Tage in den Fasten.‘“ Es dürfte sich um das einzige größere publizierte Werk Streichers handeln; weitere Auflagen nach 1770 konnten nicht nachgewiesen werden (vgl. zur Publikationsgeschichte aber Anm. 38).

²⁶ „Premiere edition; Se vend à Augsbourg ches les Freres Klauber, et à Paris chez Lesclapart, Libraire de Monsieur, Frere du Roi, rue du Roule N. 11 près du Pont neuf“

Kreuzwegserie mit französischen Texten: *Paraphrase des litanies de Notre Dame de Lorette* (Augsbourg : Klauber, 1781); *Devotes affections, pour servir aux stations du chemin de la croix* (Augsbourg : Klauber, 1774). Das Erscheinungsjahr des letzteren Werkes zeigt, dass sich die Brüder Klauber bereits vor dem in die Jahre 1781-1790 fallenden Paris-Aufenthalt von Ignaz Sebastian Klauber (Sohn des Joseph Sebastian) um diesen Markt bemühten.²⁷

Ein willkommener Nebeneffekt der häufigen Nutzung der Stiche als Buchillustrationen besteht darin, dass sich auf diesem Weg nachweisen lässt, dass sie über viele Jahrzehnte hinweg auf dem Markt präsent waren. Die Stiche selbst sind nie datiert und erlauben, wenn man sich auf ihren Befund beschränkt, lediglich die Datierung ihrer erstmaligen Publikation in die wenigen Jahre der Kooperation Göz-Klauber (ca. 1737-1740). Erst durch die Sichtung der Andachtsbücher, denen sie beigegeben sind, zeichnet sich eine mindestens ca. achtzigjährige Publikationsgeschichte ab, da das späteste bislang bekannte dieser Bücher 1817 erschien (Schmidhuebers *Unbetrüglicher Paßionsspiegel*, 10. Auflage).

Dass die Stiche mindestens bis ins zweite Dezennium des 19. Jahrhunderts in Gebrauch waren, belegt außerdem, dass typische Produkte des ‚Augsburger Geschmacks‘ noch zu einer Zeit reproduziert, vermarktet und für Erbauungszwecke genutzt wurden, zu der dieser ‚Geschmack‘ nicht nur überregional in Kunstzentren auf zunehmende Ablehnung stieß, sondern zu der sich auch die damals schöpferisch tätigen Augsburger Künstler vom Rokoko abwandten und neue ästhetische Maßstäbe bis in den ländlichen süddeutschen Raum vordrangen. Als die Serie 1817 noch einmal einem *Paßionsspiegel* beigegeben wurde, lag das Schaffen der beiden prominentesten Vertreter der klassizistischen Malerei in Bayerisch-Schwaben sogar bereits weitgehend abgeschlossen vor (Johann Joseph Anton Huber, 1737-1815; Konrad Huber, 1752-1830). Auch handelt es sich beim *Paßionsspiegel* von 1817 nicht einmal um den spätesten Beleg dafür, dass über Klauberstiche Bilderfindungen des Rokoko im 19. Jahrhundert fortlebten: Franz Xaver Dorns *Lauretanische Litanei* (vgl. Anm. 10) wurde samt ihrer (nunmehr freilich vergrößerten) Illustrationen z. B. noch 1840 von Rieger verlegt.²⁸

²⁷ Zu Ignaz Sebastian Klauber (1753 Augsburg-1817 St. Petersburg) vgl. *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 11, Berlin 1977, S. 712-713. Zu Augsburger Stichserien mit französischen und italienischen Begleittexten passim Augustyn (wie Anm. 16), S. 791, mit Anm. 4.

²⁸ Für ein weiteres Beispiel, wie Bilderfindungen des Rokoko noch im 19. Jahrhundert auf dem Graphikmarkt präsent waren, siehe „Frontispize nach Vorlagen von Franz Martin Kuen für Autoren aus dem Ulmer Wengenkloster“, in: *Geschichte im Landkreis Neu-Ulm* 16 (2010), S. 21-44.

IV

Es versteht sich von selbst, dass aufgrund der Abnutzung der Platten beim Herstellen der Abzüge besondere Maßnahmen ergriffen werden mussten, wenn die Stiche über viele Jahrzehnte hinweg auf dem Markt verfügbar sein sollten. Es soll hier nun nicht der Versuch unternommen werden, alle diese Stufen des Aufstechens, Überarbeitens etc. im Detail zu rekonstruieren; exemplarisch hingewiesen sei aber auf eine besonders durchgreifende Maßnahme.

Vergleicht man die ab 1778 als Buchillustrationen verwendeten Stiche (also ab der 2. Auflage der *Quadragesima* des Andreas a Marchtallo) mit den Stichen in den Drucken der Jahre 1740 (*Unbetrüglich, heylsamister Passion-Spiegel*) bis 1774 (Schmidhueber, *Unbetrüglicher Paßionsspiegel*, 7. Auflage), so ergibt sich folgender Befund: Die Stiche ab 1778 behalten zwar die Bilderfindungen der früheren Stiche motivisch bis in die Einzelheiten hinein bei und wahren auch die Größenverhältnisse, doch weichen die Einzelheiten in Linienführung, Strichlagen etc. fast immer ab. Die Abb. 5-8 veranschaulichen solche Unterschiede, die immer wieder auch einen Ausdruckswandel zur Folge haben: Auf dem Stich *Fer. II. post Oculi* wird der bis 1774 vergleichsweise nobel erscheinende Kopf des Pilatus 1778 feist und wesentlich unsympathischer; umgekehrt wirkt Barrabas, dem bis 1774 wirre Haarsträhnen ins Gesicht hängen, ab 1778 gepflegter und zivilisierter, auch was die Glättung des 1774 noch stark zerschlissenen Mantels angeht (Abb. 7-8). Insgesamt lässt sich sagen, dass der Stecher der zweiten Version die Einzelheiten sehr sorgfältig ausarbeitet, dass aber etwas von der attraktiven Mischung aus skizzenhafter Spontaneität und zeichnerischer Sicherheit verloren gegangen ist, die die besten Stiche der ersten Version auszeichnet.

Es scheint also, dass gegen Mitte der 1770er Jahre die in den Zeitraum 1737-1740 zu datierenden Platten so stark abgenutzt waren, dass kleinere restauratorische Eingriffe nicht mehr genügten. Umfang und Charakter der in den späteren Stichen zu beobachtenden Änderungen legen nahe, dass neue Platten angefertigt wurden, die spätestens für die *Quadragesima*-Auflage von 1778 fertiggestellt waren und die dann bis ins 19. Jahrhundert im Gebrauch waren. Für die Anfertigung neuer Platten spricht auch die nunmehrige Gestaltung der Textelemente ober- und unterhalb des Bildes: Platzierung, Typographie und Zeilenbruch der Schriftzitate sowie der Tagesangaben haben sich geändert; die Hinweise auf das Druckprivileg links unten sind verschwunden (auf dem Titelblatt bleibt die entsprechende Kartusche leer);²⁹ die Künstlerbezeichnung „Göz et Klauber Cath. sc. et exc. A. V.“ rechts unten wird ersetzt durch „Klauber Cath. sc. et exc. A. V.“ Die Tilgung des Namens Göz an dieser Stelle ist insofern verständlich, als Göz an dieser neuen Erscheinungsform der Sti-

²⁹ 1746 erhielten die Brüder Klauber eine zehnjährige Verlängerung des 1735 gewährten kaiserlichen Druckprivilegs; zu weiteren Verlängerungen liegen im Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv keine Unterlagen vor. Hans-Joachim Koppitz: *Die kaiserlichen Druckprivilegien im Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien. Verzeichnis der Akten vom Anfang des 16. Jahrhunderts bis zum Ende des Deutschen Reichs (1806)*, Wiesbaden 2008 (Buchwissenschaftliche Beiträge aus dem Deutschen Bucharchiv München ; 75), S. 280.

che weder als ausführender Kupferstecher („sc.“) noch als Verleger („exc.“) beteiligt war; wahrscheinlich entstanden die Platten sogar erst nach seinem Tod (23.11.1774).³⁰

Der Klärung bedürfte noch, warum die französische Ausgabe von 1788 nicht diese Stiche verwendet, sondern Stiche, die wieder motivisch exakt korrespondieren, aber in den Einzelheiten anderes ausgearbeitet sind.

V

Es stellt sich als Nächstes die Frage, wie eng in den Andachtsbüchern, für die die Serie verwendet wurde, Bild und Text aufeinander bezogen sind. Da jedem Stich ein Textabschnitt zugeordnet ist, der eben die Episode der Passion behandelt, die auch der Stich zeigt,³¹ ist ein Mindestmaß an Bild-Text-Bezug stets gegeben und ist der Fall ausgeschlossen, dass die Bilder und Texte quasi unabhängig voneinander das Passionsgeschehen durchlaufen, ohne in irgend einer Weise synchronisiert zu sein. Durchaus unterschiedlich ist hingegen der Grad, in dem die Texte auf spezifische Eigenheiten der Bilder eingehen und der Eindruck erweckt wird, dass das Buch ohne die Bilder unvollständig wäre und dass zu seiner Vollständigkeit auch nicht beliebige Verbildlichungen der dargestellten Begebenheiten erforderlich sind, sondern eben die Göz-Klauber-Stiche. Diese unterschiedliche enge Bindung der Begleittexte an die Stiche wird auf den folgenden Seiten exemplarisch anhand des 33. Kupferstiches für den Sonntag Judica untersucht (*Dom. Iudica*, Entkleidung Christi vor der Kreuzigung, Abb. 2). Darüber hinaus werden, sofern vorhanden, die allgemeinen Aussagen berücksichtigt, die das jeweilige Buch zur Funktion der Stiche und zum Bild-Text-Bezug trifft.³²

Der Titel des *Passion-Spiegels* von 1740, des frühesten Buches, das die Stiche verwendet, betont die Rolle der Bilder:

Unbetüglich, heylsamister Passion-Spiegel, Oder / Das bitteriste Leyden unsers Erlösers Christi Jesu / Durch 46. Kupfer sehr nachtrucklich vorgestellt; in welchen gantz deutlich zu ersehen / Was massen jederman sein Leben nach dem Exempel deß leydenden Jesu einrichten / und aus täglicher Betrachtung seines H. Leydens / überaus grossen / ja ewigen Nutzen schöpfen solle und könne. Erkläret Von einem Priester aus dem Orden deß H. Francisci, der strengen Observanz Chur Bayrischer Provinz.

³⁰ Auf dem als Titelblatt bzw. Frontispiz fungierenden Stich war Göz, wie erwähnt, von Anfang an nicht genannt. Die ursprüngliche Formulierung „Ios. et Ioa. Klauber Cath. sc. et excud. A.V.“ (unten, rechts von der Kartusche) wird ab 1778 ersetzt durch „Klauber Cath. sc. et excud. A.V.“ (nun aufgeteilt und beiderseits der Kartusche angeordnet).

³¹ Für das Buch des Jesuiten Ulrich Probst gilt dies allerdings nur eingeschränkt; siehe dazu unten VII.

³² Nicht näher eingegangen wird auf die zusätzlichen in den Büchern enthaltenen Texte (Gebete etc.), die nicht den Stichen zugeordnet sind und nichts über sie aussagen.

Diese Formulierung spricht das Primat den Bildern zu, indem sie zunächst feststellt, dass im vorliegenden Buch die Passion „durch 46. Kupfer sehr nachtrucklich vorgestellt“ werde und dass aus diesen Bildern „gantz deutlich zu ersehen“ sei, wie aus der Betrachtung der Passion spiritueller Nutzen gezogen werden könne; erst ganz am Ende wird nachgetragen, dass die Bilder auch „erkläret“ werden. Zweck der ‚Erklärungen‘ ist es, so der Autor in der „Vorred“, die durch die lateinischen Schriftzitate in die Stiche eingebrachte Sinn-schicht einem größeren Adressatenkreis zugänglich zu machen:

Dieweil ... gegenwärtige Kupfer solches [Leiden Jesu] über die massen schön vorstellen, als hab ich die im Latein beygesetzte Wort einfältig, und zwar darumben verteutschen wollen, damit der Leser ein beständige Andacht ... zu dem Leyden Jesu gewinnen ... möge. Und weilen dises Büchlein also eingerichtet, daß auch so gar ein jedwederer Dienstbott leichtlich alle Tag etwas darvon lesen kann, so bin ich der gänzlichen Hoffnung, es werden alle und jede das Honig ihres ewigen heyls daraus saugen. (S. 3 f.)³³

Vorangestellt ist den ‚Erklärungen‘ bzw. ‚Verteutschungen‘ jeweils eine überschriftartige Kurzbeschreibung der auf dem Kupferstich gezeigten Passionsepisode. Auf eine deutsche Benennung des jeweils auf dem Stich angegebenen Fastentages wird verzichtet. Dabei handelt es sich um keine Nachlässigkeit, denn bereits die Titelformulierung „tägliche Betrachtung“ und die Anregung in der Vorrede, man solle „alle Tag etwas darvon lesen“ (S. 4), lockern den in der Stichserie vorgegebenen und dort auch im Titel betonten Bezug zur Fastenzeit (*Passio ... pro tot Verni Ieiunii Dieb[us] distributa*). Ebenso tun dies die einleitenden Worte der auf die „Vorred“ folgenden „Anmerckung“: „Es seynd dise Bilder zwar eingerichtet auf die heiligen Kirchen-Fasten / nichts desto weniger können selbe täglich zur Gedächtnuß deß gecreutzigten Heylands gebraucht werden.“ (S. 5) Auch aus dieser leichten Diskrepanz der Angaben zur Funktionalität geht hervor, dass der Text des Buches von 1740 wohl zeitnah zu den Stichen entstanden sein mag, dass die Stiche aber nicht dafür vorgesehen waren, zwangsläufig eine Symbiose mit diesem Text einzugehen.

Der Hauptteil der Erklärungen besteht jeweils aus drei durchnummerierten Textabschnitten (I., II., III.). Wie sich diese Abschnitte auf Elemente des Kupferstiches beziehen und dadurch eine ‚Leserichtung‘ von oben nach unten bewirken, erläutert der Autor in der „Anmerckung“:

[Es] ist zu mercken / daß in disem Büchlein bey jedwederen Bild drey Ziffer / nemlich I. II. III. zu finden / deren das erste in sich haltet die Erklärung / deß in der höhe des Kupfers angesetzten lateinischen Text: Das zweyte zeigt / was in dem Bild selbsten zu ersehen. Das dritte aber leget den unten herbeygefügt Text aus. (S. 5)

Wie wird dieses Schema nun im Text zum 33. Stich mit der Entkleidung Christi umgesetzt? Der Text (S. 73 f.) fasst zunächst in einer Überschrift knapp das an diesem Tag zu betrachtende Passionsgeschehen zusammen, das auch auf dem Kupferstich dargestellt ist: „Es werden Jesu auf dem Calvari-Berg seine Kleider schmerzlichst von dem Leib ge-

³³ Ähnlich Franz Xaver Dorn (vgl. Anm. 10) in der Vorrede zur *Lauretanische[n] Litaney* (Augsburg: Burckhart, 1749), deren Klauberstiche ebenfalls lateinische Schriftzitate enthalten: Er habe sich „sonderbar aber [beflissen] die Lateinische Text in das Teutsche zu übersetzen / aus keiner anderen Absicht / als daß ... die einfältige Leuth [das Lob Mariens] aber besser verstehen möchten.“ (fol. X 4r)

rissen“. Es folgt der Abschnitt I., an dessen deiktisch formuliertem Beginn („So stehet dann ...“) eine weitere knappe Bildbeschreibung steht:

I. So stehet dann Jesus schon würcklich auf dem stinckenden Clavari-Berg / und wie ein anderer Jonathas lasset er sich seiner Kleider aus Liebe gegen uns auf ein neues berauben; ja er will gern nackend und bloß sterben / wann wir nur auch das unsrige nit ermanglen lassen / ein wahre Reu und standhaffte Besserung unseres Lebens bewerkstelligen. Lehr: halte deine Lieb / und die unendliche Lieb Jesu gegen einander / so kanst du Tag und Nacht zugleich sehen. (S. 73)

Der „Anmerckung“ zufolge müsste dieser Abschnitt I. eine „Erklärung / deß in der höhe des Kupfers angesetzten lateinischen Text[es]“ enthalten, in diesem Fall also des Zitats aus 1 Samuel 4: „Expoliavit se Ionathas tunica. 1. Reg. 18. v. 4.“ - „[Jonatan] zog den Mantel, den er anhatte, aus.“ Dies ist tatsächlich der Fall; allerdings ist die paraphrasierende Übersetzung des Zitats in den Textfluss integriert und wird der Leser nicht explizit darauf hingewiesen, dass sich diese Passage nun auf die lateinische Zeile „in der höhe des Kupfers“ bezieht: „...wie ein anderer Jonathas lasset er [Jesus] sich seiner Kleider aus Liebe gegen uns auf ein neues berauben.“

Der Verfasser des Textes beschränkt sich hier auch nicht auf eine Übersetzung, sondern erleichtert gleichzeitig dem Leser die beabsichtigte Deutung der Schriftstelle: Er bezeichnet Jesus als „andere[n] Jonathas“ und signalisiert so, dass ein Vergleich zwischen Jonatan, dem Sohn König Sauls, und Jesus angestellt wird. Für ein volles Verständnis des Vergleichs ist es freilich erforderlich, dass dem Leser der biblische Kontext präsent ist:

Und Jonatan liebte David wie sein eigenes Leben ... Jonatan schloss mit David einen Bund, weil er ihn wie sein eigenes Leben liebte. Er zog den Mantel, den er anhatte, aus und gab ihn David, ebenso seine Rüstung, sein Schwert, seinen Bogen und seinen Gürtel.
(1 Samuel 18,1 ff.)

Ähnlich in den Textfluss integriert sind in Abschnitt II. die Erklärungshilfen zu den lateinischen Zitaten, die, wie es die „Anmerckung“ formuliert, „in dem Bild selbst zu ersehen“:

II. Das Creutz lieget schon vor Augen / die Gruben wird ausgeschaufflet / die Nägel und Hammer seynd schon vorhanden; Jesus aber ruffet: aus Lieb gegen denen Menschen bin ich nackend gebohren worden / will auch nackend für sie sterben: welche unbegreifliche Demuth samt allen heiligen Englen der himmlische Vatter selbst bewunderet. Lehr: wann wir den demüthigen Jesum recht betrachten / und dannoch hoffärtig seynd / so liget unser Heyl schon halb in den Zügen. (S. 73 f.)

Die Passionsdarstellung enthält zunächst ein Zitat aus dem Buch Hiob, das vom Mund Christi ausgeht, ihm also gewissermaßen in den Mund gelegt wird: „Nudus egressus sum de Utero Matris meae, et nudus revertar. Iob 1. V. 21.“ – „Nackt kam ich hervor aus dem Schoß meiner Mutter; / nackt kehre ich dahin zurück.“ (Hiob 1,21) Diese auf dem Stich durch entsprechende Positionierung vorgenommene Umdeutung der alttestamentarischen Worte zu einem Sprechakt Christi wird in der deutschen Erklärung dadurch erzielt, dass die paraphrasierende Übersetzung mit „Jesus aber ruffet“ eingeleitet wird. Auch der nicht des Lateinischen mächtige Leser kann also den Schluss ziehen, dass nun die deutsche Ent-

sprechung zu den Worten folgt, die auf dem Stich vom Mund Christi ausgehen: „Jesus aber ruffet: aus Lieb gegen denen Menschen bin ich nackend gebohren worden / will auch nackend für sie sterben.“

Wieder baut der Autor zusammen in die Übersetzung eine Interpretationshilfe ein (Geburt und Tod Christi erfolgen „aus Lieb gegen den Menschen“). Er verzichtet allerdings darauf, Christus in seiner „unbegreifliche[n] Demuth“ explizit als einen ‚anderen Hiob‘ anzusprechen, der auf schwerste Heimsuchungen damit reagiert, sich in den Willen Gottes zu fügen. Diesen weiteren Vergleich zwischen Christus und einer alttestamentarischen Figur kann der Leser nur anstellen, wenn er das übersetzte Schriftzitat („bin ich nackend gebohren worden“ etc.) selbst der Figur Hiob zuordnen kann; die Quellenangabe auf dem Stich („Iob 1. V. 21“) könnte ihm dies erleichtern.

Das zweite Schriftzitat innerhalb der Passionsdarstellung befindet sich bei der Vertiefung im Boden, die für die Aufrichtung des Kreuzes ausgehoben wurde: „Foderunt foveam animae meae. Ier. 18. V. 20“ – „Denn sie haben mir [in der Vulgata wörtlich: ‚meiner Seele‘] eine Grube gegraben.“ (Jeremia 18,20) Die paraphrasierende Übersetzung „die Gruben wird ausgeschaufflet“ ist zu Beginn des Abschnitts II. so nahtlos in eine Aufzählung wichtiger Bildelemente eingebettet, dass sie damit vom nicht des Lateinischen mächtigen Leser kaum als Übersetzung der Worte erkannt werden dürfte, die auf dem Stich die Grube umgeben. Diese nahtlose Einbettung erfolgt u. a. dadurch, dass der Autor das „animae meae“ des lateinischen Zitats eliminiert, das ja signalisiert, dass es sich im Bibeltext um eine metaphorische Fallgrube handelt, während für die Bildbeschreibung, um die es dem Autor hier geht, eine ‚Grube‘ im gegenständlichen Sinn benötigt wird. Das Schriftzitat auf dem Stich wird damit im deutschen Text seines sinnbildlichen Potenzials beraubt, und auch eine weitere Sinndimension des Zitats bleibt ungenutzt: Der deutsche Text regt den Leser nicht dazu an, Christus mit dem von seinen Widersachern verfolgten Propheten Jeremia zu vergleichen, ihn als einen ‚anderen Jeremia‘ zu verstehen.

Es ist freilich anzumerken, dass es sich hier um eine weit weniger belastbare Parallele handelt als im Falle Jonatans oder Hiobs: Aus dem Kontext des Zitats geht hervor, dass der Prophet den Herrn dazu auffordert, mit seinen Feinden hart ins Gericht zu gehen (Jeremia 18,23: „Verzeih ihnen nicht ihre Schuld, lösche ihre Sünde nicht aus vor dir“), ein denkbar starker Kontrast zu Christi „unbegreifliche[r] Demuth“. Der Kompilator der auf den Stichen verwendeten Schriftzitate bewegt sich allerdings durchaus im Rahmen der Konventionen seiner Zeit, wenn er Beziehungen zwischen dem Alten und dem Neuen Testament stiftet, die nur punktuell überzeugende Parallelen erlauben und die nur funktionieren, wenn der Kontext zumindest teilweise ausgeblendet wird.

Nicht nur durch das Aufgreifen der Schriftzitate nimmt Abschnitt II. Bezug auf den Stich, sondern auch dadurch, dass er einige der dort dargestellten Sachverhalte benennt:

II. Das Creutz lieget schon vor Augen / die Gruben wird ausgeschaufflet / die Nägel und Hammer seynd schon vorhanden; ... welche unbegreifliche Demuth [Christi] samt allen heiligen Englen der himmlische Vatter selbsten bewunderet.

Während die Bildbeschreibungen in der Überschrift und in den ersten Zeilen von I. noch so generisch gehalten sind, dass sie auf jede Darstellung der Entkleidung Christi zuträfen, sind diese Benennungen in II. nun tatsächlich speziell auf den vorliegenden Stich hin abgestimmt. Es ist ja bei diesem Thema keineswegs zwingend erforderlich, dass das bereit liegende Kreuz, die schaufelnden Männer oder auch der Korb mit Hammer und Nägeln (rechts außen) abgebildet werden; ebenso wenig muss sich die Entkleidung in Gegenwart von Gottvater und Engeln abspielen.

Abschnitt III. „leget den unten herbeygefügeten Text aus“ („Anmerckung“) und bringt auch gleich zu Beginn die paraphrasierende Übersetzung des Zitats unterhalb der bildlichen Darstellung: „Spectaculum Facti sumus Mundo, et Angelis, et Hominibus. 1. Corinth. 4. v. 9.“ (Übersetzung im Zitat unten kursiv). Anschließend gibt der Autor Erläuterungen zu den durch das Zitat vorgegebenen Begriffen ‚Welt‘, ‚Engel‘ und ‚Menschen‘:

III. Durch die herrlichste Demuth ist Jesus *ein absonderliches Specktackel der Welt / denen Englen / und Menschen worden*; der Welt zwar / ihre so Gefahr-volle Torrheit zu vernichten: denen Englen zur höchster Verwunderung; denen Menschen aber / damit sie erkennen / was massen die wahre Demuth zur ewigen Seeligkeit unumgänglich nothwendig seye. Lehr: ob du zu Jesu in die Schul gehest / muß die Demuth zeigen. (S. 74)

Im Gegensatz zum Jeremiazitat in II. müsste der Kontext dieses Zitats aus dem ersten Korintherbrief nicht ausgeblendet werden, um die Verwendung des Zitats als sinnvoll erscheinen zu lassen. Dieser Kontext spricht nämlich von Leid und Verfolgung (sogar von ‚Entblößung‘) und könnte genutzt werden, um eine Parallele herzustellen zwischen Christus und den Aposteln, bzw. allgemein denen, die ihm nachfolgen; ein Angebot, das der Autor des *Passion-Spiegels* freilich nicht nutzt:

Ich glaube nämlich, Gott hat uns Apostel auf den letzten Platz gestellt, wie Todgeweihte; denn wir sind zum Schauspiel geworden für die Welt, für Engel und Menschen. Wir stehen als Toren da um Christi willen, ihr dagegen seid kluge Leute in Christus. Wir sind schwach, ihr seid stark; ihr seid angesehen, wir sind verachtet. Bis zur Stunde hungern und dürsten wir, gehen in Lumpen [in der Vulgata: „nudi sumus“ – „sind nackt“], werden mit Fäusten geschlagen und sind heimatlos. (1 Korinther 4,9 ff.)

VI

Die 1750 in Augsburg von Pingitzer verlegte Neuauflage des *Unbetüglich, heylsamiste[n] Passion-Spiegel[s]* weist keine im Rahmen der vorliegenden Zwecke interessierenden Textänderungen auf, so dass damit auch die eben beschriebenen Text-Bild-Bezüge erhalten bleiben. Der *Unbetürliche Passion-Spiegel* hingegen, 1755 bei Schleg in Ingolstadt verlegt, ist mit gänzlich neuen Texten ausgestattet, obwohl, wie bereits erwähnt, die Angabe

„Zum Drittenmahl vorgelegt von P. Fr. Probo Schmidhueber“ kaum einen anderen Schluss zulässt, als dass es sich um den direkten Nachfolger der *Spiegel* von 1740 und 1750 handelt. Dass diese Neuredaktion auch Konsequenzen hat für das Zusammenwirken von Bild und Text, geht bereits aus dem Titel hervor:

Unbetrüglicher Passion-Spiegel, Oder Das bitteriste Leyden unsers Erlösers Christi Jesu, In welchem zuersehen ist, Was massen jedermann sein Leben nach disem Spiegel / nach dem Leyden Jesu einrichten, mithin zeitlich und ewig glücklich seyn solle und könne. Zum Drittenmahl vorgelegt von P. Fr. Probo Schmidhueber, Franciscaner-Ordens [...]

Hier werden nicht mehr wie in den beiden früheren Ausgaben die „46. Kupfer“ betont, die die Passion „sehr nachtrucklich“ und „gantz deutlich“ vor Augen führen; ja, sie werden hier überhaupt nicht mehr erwähnt. Ebenso wenig geschieht dies in der an den „Christliche[n] Leser“ gerichteten Vorrede oder in der darauf folgenden „Anfrag Wie? und wann dises Büchlein zugebrauchen seye?“ Erst nach dieser „Anfrag“ findet sich die lapidare Notiz: „NB. Dises Büchlein ist zubekommen mit siben und viertzig Paßion-Kupffer / oder auch ohne Kupffer“. Die 46 „Betrachtungen“ des Buchs orientieren sich damit zwar immer noch insofern an der Stichserie, als sie deren szenischer Aufgliederung der Passionsgeschichte folgen, aber sie erheben zugleich den Anspruch, ohne die Bilder genutzt werden zu können; eine Strategie, die dem Text einen größeren Interessenten- und Käuferkreis erschließt: Er kann nun sowohl in einer schmucklosen, preisgünstigen als auch in einer künstlerisch angereicherten, teureren Form auf den Markt gebracht werden.

Als ein gewisses Zugeständnis des Autors daran, dass ein Teil der Bücher mit Kupferstichen ausgestattet sein wird, könnte man es zunächst werten, dass auf die Titelseite mit der dem visuellen Bereich entnommenen zentralen Metapher des Spiegels ein den Sehakt thematisierendes Evangelienzitat folgt („Seelig seynd die Augen, welche da sehen, was ihr sehet!“ etc.);³⁴ des Weiteren wird die Titelmetaphorik in der Vorrede aufgegriffen: „Du wirst also nit unglückseelig seyn / wann du auch in disen Paßion-Spiegel hinein schauest.“ Doch ist die Metaphorik des Visuellen für die Andachtsübung derart gängig, das man mehrfache Hinweise auf das Sehen nicht unbedingt als Abstimmung des Textes auf ein illustriertes Buch werten muss, erst recht nicht die Bezeichnung der einzelnen Kapitel als „Betrachtung“. Auch betont eine Formulierung wie „So lese dann / und überlege dises einfältige Büchlein“ in der Vorrede klar das Element des Wortes.

Entsprechend der neuen Gewichtung der Stiche als fakultative Zugabe übernehmen die neuen „Betrachtungen“, auch wenn sie noch wie die Texte der früheren Auflagen in I., II. und III. unterteilt sind, nicht mehr die Aufgabe, die Schriftzitate der Stiche zu übersetzen und zu erläutern.³⁵ Sie teilen mit den Kupferstichen nur noch das Thema einer bestimmten Passionsepisode und entwickeln sich ansonsten unabhängig von spezifischen Bestandteilen

³⁴ „Seelig seynd die Augen, welche da sehen, was ihr sehet! dann ich sage euch, daß vil Propheten und Konig haben sehen wollen, was ihr sehet, und haben es doch nit gesehen: Sie haben hören wollen, was ihr höret, und haben es doch nit gehöret.“ (Lukas 10,23 f.)

³⁵ Diese strukturelle Gemeinsamkeit zwischen den Ausgaben von 1740, 1750 und 1755 (Untergliederung in I., II., III.) legt ebenfalls die Annahme nahe, dass die Angabe „Zum Drittenmahl vorgelegt“ in der Ausgabe von 1755 auf die Ausgaben von 1740 und 1750 Bezug nimmt.

der Stiche. So wird z. B. die „Drey und Dreyßigste Betrachtung“ (S. 67 f.) zur Station „Jesu werden die Kleider ausgezogen“ von der Metapher der Schlange durchzogen, die in keinem der Schriftzitate des Stichs enthalten ist und der auch kein bildliches Element entspricht (etwa eine Schlange in der Randzone der Darstellung). Die Schlangenmetaphorik prägt auch die einzige Textpassage, die unmittelbar auf die Präsenz einer bildlichen Darstellung anzuspielden scheint, indem sie den Leser zum Akt des Hinsehens auffordert:

Ja sihe! Jesus lasset schon würcklich auf das schmerzlichste die Kleider von seinem Leib reissen, auf daß auch du den alten Menschen, die sündhaffte Schlangen-Haut abziehst, ein Mensch nach dem Hertz und Willen Gottes werdest. (S. 68)

Wie bei der Verwendung der Metaphorik des Schauens zu Beginn des Buches ist freilich auch hier zu bedenken, dass das „Ja sihe!“ in Andachtsbüchern auch als Aufforderung zur inneren, geistigen ‚Betrachtung‘ gebräuchlich ist und ohne weiteres auch in einem Buch begegnen könnte, für das Illustrationen nie vorgesehen war. Und selbst wenn man den Satz „Jesus lasset schon würcklich auf das schmerzlichste die Kleider von seinem Leib reissen“ als ein Textelement wertet, das den Kupferstich beschreibt, wenn er denn beigegeben ist, so handelt es sich doch um eine sehr generische Beschreibung, die auf jeden Stich dieses Themas bezogen werden könnte. Die Beziehung dieses Textelements zum Stich ist wesentlich lockerer als die oben zitierte Passage aus dem entsprechenden Kapitel der Vorgängerauflagen, wo Bildbestandteile aufgezählt werden, die gerade aus dem konkret vorliegenden Göz-Klauber-Stich gut ablesbar sind: „Das Creutz lieget schon vor Augen / die Gruben wird ausgeschaufllet / die Nägel und Hammer seynd schon vorhanden.“ (1740, S. 73)

Auf den im *Unbetrüglich, heylsamiste[n] Passion-Spiegel* von 1740 und 1750 getätigten Schritt, dass eine zunächst selbstständige, nicht auf typographischen Begleittext angewiesene Stichserie nachträglich mit solchen Begleittexten versehen wird, folgt nun mit dem *Unbetrügliche[n] Passion-Spiegel* von 1755 also als weiterer Schritt, dass sich die Begleittexte ihrerseits von den Bildern emanzipieren und explizit auch ihre Nutzung ohne die Bilder propagiert wird. Eine weitere Distanzierung zwischen den Stichen und ihrem neuen textuellen Umfeld ergibt sich daraus, dass nicht einmal mehr darauf hingewiesen wird (wie in den früheren Auflagen), dass die Stiche ursprünglich „eingerichtet [waren] auf die heiligen Kirchen-fasten“ bzw. dass die 46 Betrachtungen für die Andachtspraxis der 46 Tage zwischen Aschermittwoch und Karsamstag genutzt werden können: Die „Anfrag“ von 1755 empfiehlt die ‚Betrachtungen‘ einfach für den täglichen Gebrauch und hält es insbesondere für ratsam, „wann du bey dem Meß-Opfer nach der Wandlung einen oder anderen Punkten wohl überlegest.“ (fol. X 2r)

Der Abschluss der Loslösung der Texte von den Stichen bestünde nun darin, dass in einer weiteren Auflage des *Unbetrügliche[n] Passion-Spiegel[s]* das „NB.“ zur Verfügbarkeit des Buches mit oder ohne Bildschmuck gestrichen wird und dass diese Auflage nur mehr ohne Illustrationen zum Verkauf kommt, z. B. weil man das Aufstechen der abgenutzten Platten für nicht mehr rentabel hält. Dazu kommt es in den weiteren Auflagen von Schmidhuebers Buch in den Jahren 1759-1817 aber nicht. Im Gegenteil, obwohl die von den

Stichen weitgehend unabhängigen Texte beibehalten werden,³⁶ erfolgt doch wieder eine gewisse Bindung an die Stiche, indem nun auf der Titelseite stets, wenn auch nicht an sehr prominenter Stelle, angegeben wird „Mit sibem und viertzig Kupfern“ (1759) o.ä. Der Umstand, dass reine Textausgaben nun offenbar nicht mehr erhältlich waren, ist wohl darauf zurückzuführen, dass ab 1759 die Firma Klauber nicht nur die Stichserie, sondern auch Schmidhuebers Buch verlegte.

Zu einer vollständigen Emanzipation des Schmidhueber'schen Buches von den Klauberstichen kommt es erst 1856, als in Innsbruck bei Rauch ein *Passionsspiegel* erscheint, als dessen Verfasser ebenfalls „P. Fr. Probus Schmidhueber“ angegeben wird (*Passionsspiegel oder Betrachtungen über das bittere Leiden Jesu Christi ...*). Weder ist dieses Buch mit den Klauberstichen (bzw. Derivaten) ausgestattet, noch verweist es auf diese Stichserie, noch wurden die Göz-Klauber-Stiche durch neue, dem Zeitgeschmack angepasste Druckgraphik ersetzt. Den einzigen Buchschmuck bildet eine als Frontispiz verwendete Lithographie, die Christus am Ölberg zeigt. Irreführend sind freilich die Autorenangabe und der Vermerk „Neu herausgegeben von einem Franziskaner-Orden-Priester der nordtirolischen Provinz“, da die Texte weitgehend neu formuliert sind und kaum noch etwas mit der Schmidhueber'schen Vorlage zu tun haben. Beibehalten ist allerdings die Aufteilung der Passionsgeschichte auf 46 Stationen, wie sie bereits durch die Klauberstiche vorgegeben ist. So kann letztlich auch dieses Andachtsbuch noch als fernes, auf den ersten Blick nicht als solches erkennbares Echo der Stichserie bezeichnet werden.

VII

Zwischen den beiden ersten Auflagen des *Passion-Spiegels* (1740, 1750) und den Folgeauflagen mit den veränderten Texten (1755 ff.) erschien 1752 bei Dorner in Augsburg erstmals das Passionsandachtsbuch des damals bereits verstorbenen Jesuiten Ulrich Probst:

Sechs und vierzig Neue und verschiedne Arthen, das Heiligste Leyden Christi zu betrachten, Auf so vile Täg der Heiligen Fasten eingetheilet, Zu Übung verschiedener schönsten Tugenden, Zur Bewunderung, Danckbarkeit und Nachfolg des leydenden Erlösers; Zu erwünschten Seelen-Nutzen aller eifrigen Liebhabern und Verehrern des Heiligisten Leydens, hinterlassen von R. P. Udalrico Brobst S. J. [...] ³⁷

Während der Titel die Abstimmung des Buches auf die Fastenzeit erwähnt („Auf so vile Täg der Heiligen Fasten eingetheilet“), ist von Kupferstichen hier noch nicht die Rede. Die

³⁶ Die die Kupferstiche begleitenden Texte der Ausgaben 1759-1817 enthalten keine Varianten, die für die vorliegenden Zwecke von Belang sind.

³⁷ Zitate nach der 1. Auflage 1752. Die Texte der beiden folgenden Auflagen (1755, 1757) weisen keine für die vorliegenden Zwecke relevanten Abweichungen auf.

„Vorred“ thematisiert dann allerdings relativ ausführlich das Bild als ein die Andacht stützendes Moment. Es gebe, so der Autor, immer wieder Gläubige, die nur mit „unter die Augen fallenden Sachen umzugehen gewohnt seynd“ und die dann, „wann sie mit uncörperlichen Dingen, als mit Gott allein, und andern einzig eingebildeten Sachen, als mit dem Leyden Christi sich unterhalten wollen, auf einmahl in tausend Ausschweifungen wider ihren Willen hingerissen werden.“ (S. X 3v) Dieser „Beschwernus“ könne das vorliegende Buch gegensteuern, denn es sei so eingerichtet

daß man sich darbey der Bildern bedienen kan, welche den speren [sic] und trockenen Gemüthern in ihrem Unterschid unterschiedliche Mittel an die Hand geben, mit nutzlicher Beschäftigung deren Augen denen angebohrnen Ausschweifungen der Gedächtnuß, und des Verstands in etwas Einhalt zu thun. Man muß sich bey jedem Bild nit einbilden, als wäre es vorlängst geschehen; sondern als geschehe es wircklich disen Augenblick in unserer Anwesenheit. (S. X 4r f.)

Es kommt ein wenig überraschend, dass der Autor zunächst also, wie zitiert, einen Bedarf an bebilderten Andachtsbüchern feststellt und deren Nutzen betont, die Bilder dann aber wenige Zeilen später für letztlich verzichtbar hält, da „jeder Christ“ sich die Passion „leichtlich“ auch in Gedanken vergegenwärtigen könne. Die „Beschwernus“ der „trockenen Gemüther“ scheint vergessen, und es wird wie im Falle der Ausgabe des *Passion-Spiegels* von 1755 (siehe oben) dem Interessente anheimgestellt, ob er ein Exemplar mit oder ohne Kupferstiche erwerben wolle:

Soltest du aber keine Bilder haben, so mache dir dise selbst in deiner Einbildung, welches gar nit schwer; massen ein jeder Christ leichtlich sich ein Geheimnuß nach dem andern aus dem heiligen Paßion vorstellen kann. Mithin, wem die Bilder zu theur, kan sich folgender Anweisungen bedienen; massen sie schon darnach eingerichtet. Die 46. Bilder aber samt dem Titul-Bild müssen von denen Herrn Klaubern, Kupferstechern in Augspurg, durch sich selbst, oder durch den Verleger der Betrachtungen begehret werden. (S. X 4 v f.)

Die Bezeichnung der Stiche als fakultativ deutet bereits an, dass eine Bezugnahme der Texte auf Einzelheiten der Stiche nicht zu erwarten ist. Zunächst will sich nicht einmal der Titel des Buches sonderlich gut zu der Stichfolge fügen: Der Titel verspricht 46 „Arthen, das Heiligiste Leyden Christi zu betrachten“, also unterschiedliche Meditationsansätze, während die Stichfolge mit ihren 46 Episoden eine chronologisch erzählende Sequenz bildet. Tatsächlich verhält es sich so, dass jede „Arth“ (oder „Weiß“, wie es in den einzelnen Überschriften ausgedrückt wird) an eine der Episoden anknüpft, die auch auf den Stichen dargestellt sind, dass der Text dann aber gedankliche Impulse gibt, die auch auf andere Stationen übertragen werden sollen.

In der „Dreydreyßigste[n] Weiß“ konkretisiert sich dieses Schema dergestalt, dass als Überschrift zunächst ein Thema genannt wird, das nicht auf eine einzelne Episode bezogen ist, sondern, wie explizit vermerkt wird, „bey jedem Geheimnuß“ der Passion eine Rolle spielt: „Zu betrachten die Liebe, so der göttliche Vatter in, oder bey jedem Geheimnuß zeigt gegen uns.“ Gleich zu Beginn des Textes geht der Autor dann aber auf die Entkleidung Christi ein, die auch auf dem diesem Kapitel zugehörigen Stich dargestellt ist (wenn die

Stiche denn beigegeben sind); die spezifische Göz-Klauber'sche Formulierung des Bildgegenstandes und die beigegebenen Schriftzitate spielen, wie zu erwarten, keinerlei Rolle:

Gedencke, auch der Vatter rede zu dir und sage: ... so hab ich gleichsam einen Vatter ausgezogen gegen meinen eingebohrnen Sohn. Damit du wiederum erlangtest das verworfene Kleid deiner Unschuld, ließ ich meinen Sohn das anderte mahl öffentlich seiner Kleider berauben. Ich ließ ihn schwitzen dort auf dem Oelberg bis auf das Blut, nur damit du nit ewig schwitzen soltest in der Hölle: etc. etc. hab ich dir meine Liebe nit genug erwisen? (S. 100)

Die sinnbildliche Deutung der Entkleidung Christi stellt jedoch in obigem Zitat nur das erste Beispiel der göttlichen Liebe dar, auf die als weiteres Beispiel Christi blutiger Schweiß am Ölberg folgt; und das „etc. etc.“ macht klar, was der Autor nun vom Meditierenden erwartet: dass er eigenständig weitere Stationen der Passion unter diesem vorgegebenen Blickwinkel betrachtet und sie als Manifestationen der göttlichen Liebe versteht. Die Vorrede schränkt freilich ein, dass man in dieser „Manier“ zwar „allzeit des gantzen Paßions sich erinnern [könne]“, dass es aber nicht erforderlich sei, „daß man allzeit alle Geheimnißen [Stationen der Passion] melde, oder alle Bilder einführe, sondern nur jene, die sich auf jede Arth einführen lassen“ (S.)(5 r f.). Es bleibt also auch dem Ermessen des Meditierenden überlassen, welche Stationen sich für den durch die „Weiß“ vorgegebenen Blickwinkel eignen.

Das Zitat oben aus der „Dreydreyßigste[n] Weiß“ entspricht etwa einem Drittel des gesamten Textes, der in seinem weiteren Verlauf nicht mehr auf die Entkleidung zu sprechen kommt. Die Entkleidung bildet also wirklich nur einen Ansatzpunkt der Andachtsübung; demzufolge könnte der diese Begebenheit illustrierende Kupferstich, wenn er beigegeben ist, auch nur einen kleinen Teil der Andachtsübung visuell stützen.

Ehe man nun aber zu dem Schluss kommt, dass die Kupferstiche im Kontext dieses Buches tatsächlich weitgehend entbehrlich sind und höchstens besonders „trockene Gemüther“ ihrer bedürfen, sollte man Folgendes bedenken: Die Kupferstiche können dem Meditierenden dann durchaus wertvolle Dienste leisten, wenn er der Aufforderung folgen will, einen zunächst an eine bestimmte Passionsepisode gekoppelten Gedanken auf andere Episoden zu übertragen, und zwar auf solche, die der Autor nur durch ein „etc. etc.“ andeutet. Wenn man in einem solchen Fall beim Durchblättern des Buches das gesamte, relativ fein aufgliederte Passionsgeschehen rasch und in anschaulicher Form Revue passieren lassen kann, so kann dies die Identifikation der Episoden erleichtern, die sich für den vorgegebenen meditativen Blickwinkel eignen. Diese Hilfestellung durch die Bilder ist umso wertvoller, als die Überschriften der einzelnen Abschnitte, die sich ebenfalls schnell durch Blättern im Buch erfassen lassen, nur teilweise das konkrete Passionsgeschehen benennen und häufig abstrakt gehalten sind. (Vgl. die Überschrift der „Dreydreyßigste[n] Weiß“, die die Entkleidung nicht erwähnt: „Zu betrachten die Liebe, so der göttliche Vatter in, oder bey jedem Geheimnuß zeigt gegen uns.“)

VIII

1770 eröffneten die Brüder Klauber ihrer Passionsserie einen weiteren Absatzmarkt, indem sie das Andachtsbuch Johann Evangelist Streichers verlegten:

Das Leiden und Sterben unsers Herrn Jesu Christi: das ist, die dem unsterblich- im sterblichen Fleisch leidenden Gott geheiligte 40tägige Fasten. Mit täglichen Betrachtungen und Sittenlehren in gebundener Rede nach den Klauberischen Paßionskupfern vorgestellt von Joan. Evang. Streicher [...]

Dass die Bilder hier nicht wie im Falle des Probst'schen Buches eine fakultative Ergänzung darstellen, wird bereits im Titel angedeutet („nach den Klauberischen Paßionskupfern“); wenig später folgt in der ebenfalls „in gebundener Rede“ gehaltenen Vorrede „An den Leser“ eine klare Anweisung zur täglichen Bildbetrachtung:

Durch blätre dieses Buch, belehre deine Sinnen,
In vierzig Tagen kanst ein mehrers nicht gewinnen.[...]
Mehr nicht nur alle Tag ein Bildniß zu beschauen;
Die Tugend wird dir lieb, die Sünde sein ein Grauen. (fol. a3v)

Streicher bindet diese Bildbetrachtung eng an die Fastenzeit und folgt damit der ursprünglichen Bestimmung der Stichserie: Er erwähnt im Titel die „40tägige Fasten“ und weist in der Vorrede den Leser an, das Buch „in vierzig Tagen“ durchzuarbeiten; beides insofern etwas befremdliche Angaben, als Aufgrund der Berücksichtigung der Fastensonntage Bilder und Texte für 46 Tage angeboten werden. Zudem benennt er zu Beginn jeder seiner 46 bildbegleitenden „Betrachtungen“ den Tag, für den sie gedacht ist („Am Aschermittwoch“ usw.).

Jede „Betrachtung“ setzt sich aus vier Abschnitten zusammen und ist konzipiert als ein Zusammenwirken von „Gedächtniß“ (Vergegenwärtigung des Passionsgeschehens), „Verstand“ (gedankliche Durchdringung des Geschehens; Erfassen der enthaltenen Lehre) und „Wille“ (Wille zur moralischen Erneuerung, zur Abkehr von der Sünde etc.). Diese drei Schlüsselbegriffe sind jeweils überschriftartig den ersten drei Abschnitten vorangestellt; als vierter Abschnitt folgt jeweils ein „Gebett“.

Die nähere Erläuterung der Bild-Text-Bezüge soll wieder anhand der Station der Entkleidung Christi erfolgen. Wenn gleich der zweite Vers der „XXXIII. Betrachtung. Jesus wird seiner Kleider beraubt“ (S. 65 f.) lautet „Jetzt wird er überdiß der Kleider auch beraubt“ (S. 65), so liegt hier eine jener mit deiktischem ‚hier‘, ‚jetzt‘ etc. arbeitenden Formulierungen vor, die man zum einen als Indizien dafür interpretieren könnte, dass der Autor von der Präsenz begleitender Bilder ausgeht, die sich zum anderen aber auch auf die materiell nicht vorhandenen ‚Bilder‘ beziehen könnten, die der Leser vor seinem inneren Auge entstehen lässt. Dass Streicher aber tatsächlich, wie nach Titelseite und Vorrede zu erwarten, die Kupferstiche voraussetzt, geht aus Formulierungen in mehreren anderen „Betrachtungen“ hervor: „Wenn man in diesem Bild betrachtet Gottes Sohn“ (IV, S. 7); „In diesem Bilde sieht mein Geist ja Sonnenklar [...]“ (XIX, S. 38); „Ein neuer Auftritt kommt dir Leser zu

Gesicht“ (XX, S. 39); „Was dieses Bild uns sagt [...]“ (XXXI, S. 61) usw. Besonders explizit ist der Vers „Zwey Lehrstück zeigt mir ietzt dieses Kupferblat“ (XXXII, S. 64) mit der Benennung der künstlerischen Technik, in der die Illustration ausgeführt ist. Im Gegenzug zu diesen Hinweisen auf die Bilder und der damit verbundenen Aufforderung, sie zu betrachten, gibt Streicher anlässlich der Gefangennahme Jesu auch einmal die gegenläufige, im Rahmen eines illustrierten Buches geradezu paradoxe Anweisung „Ihr Augen schließt euch zu! seht diese That nicht an.“ (IX, S. 18)

Streicher belässt es aber nicht dabei, dass er auf das Vorhandensein der Stiche hinweist. Ähnlich wie der Autor der ersten beiden Auflagen des *Passion-Spiegels* benennt er in der Betrachtung zur Entkleidung Christi mit der Formulierung „Kreuz, Leiter, Nägel, Grub, ist alles zugericht“ (S. 65) einzelne Elemente der bildlichen Darstellung und baut den über dem Geschehen thronenden Gottvater in seine Verse ein („Wie Vater! bist du dann ietzt auch noch nicht bewegt“; S. 65). Besonders bemerkenswert (und durch den *Passion-Spiegel* nicht vorgegeben) ist sein Eingehen auf eine bei flüchtiger Betrachtung leicht zu übersehende Dreiergruppe am linken Bildrand, bestehend aus zwei ärgerlich gestikulierenden Männern und einem Mann mit einer Tafel, auf der ‚Rex Judeorum‘ zu lesen ist: Sie erinnert daran, dass das Schild, das Pilatus hatte am Kreuz befestigen lassen, den Unmut der Hohenpriester erregte. („Schreib nicht: Der König der Juden, sondern dass er gesagt hat: Ich bin der König der Juden.“ Johannes 19,21). Auf diesen Vorfall bezieht sich Streicher mit dem Vers „Der Titul der allein gefällt den Juden nicht.“ (S. 65)

Auch die in den beiden ersten Auflagen des *Passion-Spiegels* angewendete Technik, paraphrasierende Übersetzungen der Schriftzitate in den Begleittext zu integrieren, begegnet bei Streicher. In der Betrachtung zur Entkleidung Christi greifen z. B. zwei Verse das Hiob-Zitat auf („Nudus egressus sum...“), dessen Worte auf dem Kupferstich vom Mund Christi ausgehen:

Dann wie er auf die Welt entblößet war gekommen,
So hat er gleichen Weg aus dieser auch genommen. (S. 65)

Im Vergleich mit dem *Passion-Spiegel* handhabt Streicher diese Technik jedoch sehr selektiv und lässt z. B. in der „Betrachtung“ zur Entkleidung die Zitate oberhalb und unterhalb des Kupferstiches („Expoliavit se Ionathas tunica“; „Spectaculum Facti sumus ...“) außer Acht. Allein aufgrund dieser Selektivität kann Streicher deshalb keine vergleichsweise präzise Orientierungshilfe geben, wie der *Passion-Spiegel* dies tut, wenn er in der Vorrede angibt, dass in bestimmten Abschnitten der Begleittexte Schriftzitate aus bestimmten Bereichen der Kupferstiche ‚verteuscht‘ werden. Streicher weist überhaupt nicht darauf hin, dass er solche ‚Verteuschungen‘ vornimmt; damit dürfte es seinen nicht des Lateinischen mächtigen Lesern verborgen bleiben, dass die Verse einen Teil der für sie unverständlichen Schriftzitate auf den Kupferstichen entschlüsseln.³⁸

³⁸ Nur am Rande sei angemerkt, dass sich bei einem Vergleich der Exemplare in der Bayerischen Staatsbibliothek München (Asc. 4768 n) und in der Universitätsbibliothek Augsburg (221/BM 9280 S915) ergibt, dass im Augsburger Exemplar den einleitenden Texten vier weitere Klauberstiche mit Passionsthematik beigegeben sind, die nichts mit der hier diskutierten Passionsserie zu tun haben und ursprünglich sicher auch

IX

Im Jahr 1770, in dem Streicher seine versifzierten Passionsmeditationen vorlegte, erschienen in Baden-Baden bei Essenwein erstmals auch die lateinischen Begleittexte des Kapuziners Andreas a Marchtallo:

Quadragesima Christo patienti sacra, seu Passio Domini Nostri Jesu Christi in XLVI. icones pro tot verni jejunii diebus distributa, et totidem considerationibus (quae formandis 46. Concionibus tot Conceptus offerunt) illustrata Per P.F. Andream a Marchtallo, Provinciae anterioris Austriae Capucin.³⁹

Wie bei Streicher weist auch hier der Titel die Stiche als integralen Bestandteil des Buches aus und betont die Abstimmung des Buches auf die Fastenzeit. Zu diesem Zweck wählt Andreas als zentralen Begriff seines Titels *Quadragesima* und übernimmt den auf dem ersten Stich genannten Titel der Stichserie als Untertitel seines Buches (*Passio Domini Nostri in XLVI. icones pro tot verni jejunii diebus distributa*). Jeder Begleittext benennt außerdem den Tag der Fastenzeit, für den er bestimmt ist.

In der Vorrede („Praefatio“) bestimmt Andreas die Aufgabe bildlicher Darstellungen der Passion dahingehend, dass sie eine sehr unmittelbare, zu seelischen Läuterung hinführende emotionale Reaktion hervorrufen sollen: Sie sollen Abscheu erwecken gegenüber dem, was die Leiden Christi verursachte, letztlich also gegenüber der Sündhaftigkeit des Menschen. Mustergültig erfüllt wird diese Aufgabe seiner Meinung nach durch den Sacro Monte von Varallo, wo in zahlreichen Kapellen mit Mitteln der Malerei und Plastik Episoden aus dem Leben Christi, u.a. aus der Passion, szenisch vergegenwärtigt werden.⁴⁰ Dasselbe Ziel wie dieser Sacro Monte verfolge, so Andreas, auch das vorliegende Buch („Idem finis opellae praesentis“), das den Augen eine kunstvoll ausgearbeitete Passion biete. („Offertur per eam [opellam] oculis nostris Passio D. N. J. C. artificiose elaborate“; fol. A2r⁴¹)

Andreas erwähnt auch, dass die Stiche bereits der Andacht förderliche Schriftzitate enthalten („haec [passio] simul textus SS. Scripturae devotissimos, & pietati excitandae opportunos exhibet.“); und man kann sich nun fragen, warum er den Stichen seinerseits Texte hinzufügt.⁴² Zu einem sind die lateinischen Texte des Andreas sicher nicht geeignet, näm-

nicht dafür vorgesehen waren, mit ihr kombiniert zu werden. Die beiden Exemplare weisen darüber hinaus bei identischem Impressum (Augsburg, Klauber 1770) sowie identischer Seitenzahl und Lagenformel typographische Unterschiede auf sowie Unterschiede bei den Holzschnittornamenten; dies ergibt bereits ein Vergleich der Titelseiten.

³⁹ Zitate nach der „Editio secunda“, Augsburg 1778. Auf die für die vorliegenden Zwecke relevanten Textabweichungen gegenüber der ersten Auflage wird an gegebener Stelle hingewiesen.

⁴⁰ „S. Carolus Borromaeus ... in solitudine montis Varalli sculptis imaginibus Christi Patientis mysteria miro & pio ordine confici curavit, ut, dum haec cerneret oculus, erigeretur animus ad detestanda ea, propter quae tantos dolores sustinuit Dominus.“ Der hl. Karl Borromäus (Carlo Borromeo, 1538-1584) war am Ausbau des Sacro Monte im piemontesischen Varallo beteiligt.

⁴¹ Fol. A2r gilt auch für die folgenden Zitate aus der „Praefatio“ ohne eigene Seitenangabe.

⁴² Man sollte es nicht vorschnell als besonders geistreich-paradoxe Wendung werten, wenn Andreas im Titel angibt, er habe eine Kupferstichserie mit seinen Worten ‚illustriert‘ (*Passio in XLVI. icones ... considerationibus ... illustrata*). ‚Illustrare‘ kann zwar im Zusammenhang mit Bildern gebraucht werden (vgl. Wendungen wie *imaginibus illustrata* in Buchtiteln), bedeutet im Sprachgebrauch der Zeit aber standardmäßig ‚mit

lich dazu, die gedanklichen Inhalte der Stiche einem weiteren, weniger gebildeten Publikum zu erschließen, wie dies z. B. die „Verteutschungen“ in den ersten Auflagen des *Passion-Spiegels* tun.

Andreas nennt zunächst einen sehr pragmatischen Grund für seine Autorentätigkeit: Aufgrund der geringen Schriftgröße ist es seiner Meinung nach den vielen Betrachtern mit geschwächter Sehkraft nicht möglich, die Zitate auf den Stichen zu entziffern („Sed dum multorum oculorum imbecillitas exiles hos characteres legere non valet“). Während dies im Hinblick auf die ober- und unterhalb der Darstellungen gedruckten Zitate nicht unbedingt nachvollziehbar ist, kann man Andreas nur beipflichten, dass die Lektüre der in die Darstellung integrierten Zitate auch bei sattem Druck häufig sehr mühsam ist, und zwar nicht nur wegen der winzigen Buchstaben: Es kommt dazu, dass diese Zeilen häufig nur schwach mit dem Bild kontrastieren, auf das sie appliziert sind, und dass sie selten eine von links nach rechts verlaufende Horizontale bilden, wie es dem konventionellen Leseakt entgegenkäme. Häufig erscheinen sie vielmehr als Kurven (*Dom. Iudica*, Entkleidung Christi, Abb. 2) oder als Diagonalen; (*Fer. V. post Rem.*, Christus vor Pilatus, Abb. 9); in letzterem Beispiel überschneiden sich sogar Schriftzeilen.

Nun ist es keineswegs so, dass der Verlauf der Zitate willkürlich erfolgt oder dekorativen Gesichtspunkten gehorcht: Wenn das Hiob-Zitat bei der Entkleidung („Nudus egressus sum ...“) von Christi Mund ausgeht und dann die Figur Gottvaters bogenförmig umrundet, so wird dadurch graphisch umgesetzt, dass das Zitat Christus in den Munde gelegt ist und dass davon die Rede ist, dass jemand die Welt verlässt, also zum Schöpfer zurückkehrt (Abb. 2). Die schrägen Zitatbalken auf Abb. 9 wiederum machen unmittelbar sinnfällig, wer diese Worte an wen richtet. Erkauft werden diese Vorzüge freilich mit einer Minderung des Lesekomforts: Will man alle Zitate von einem Stich ablesen, ist häufig ein Drehen des Sticks bzw. des Buchs in mehrere Richtungen erforderlich; mitunter sogar ein Drehen um 180°, da einige Zitate tatsächlich auf den Kopf gestellt sind.

Der Grund für solche auf den ersten Blick besonders befremdliche ‚Kopfstände‘ liegt wieder darin, dass die Worte den dargestellten Personen in den Mund gelegt werden. Um wirklich angemessen zu visualisieren, dass die Worte aus dem Mund dieser Person kommen, erschien es dem Stecher offenbar angebracht, mit dem Beginn des Zitats an den Lippen anzusetzen, so dass sich das Zitat in seinem weiteren Verlauf dann vom Mund entfernt. Steht nun eine Person, wie z. B. Christus auf dem zuletzt erwähnten Stich (Abb. 9), am rechten Bildrand und wendet sich nach links ins Bild, um dort befindliche Personen anzusprechen, so lässt sich der Beginn des Zitats an den Lippen der Figur nur dann mit der erforderlichen Schreib- bzw. Leserichtung von links nach rechts vereinbaren, wenn das Zitat auf den Kopf gestellt wird.

Worten erläutern, kommentieren etc.‘. Auch mit einer vom deutschen ‚Illustration‘ ausgehenden Interferenz konnte Andreas noch nicht rechnen, da sich ‚Illustration‘ im Sinne von ‚Bebildung‘ erst im 19. Jahrhundert etablierte. Andreas lehnt sich mit seiner Titelformulierung vielleicht an die bereits erwähnte *Quadragesima* des Gabór Hevenesi an, deren Titel gelegentlich *illustrata* enthält, ohne dass dies auf Bebildung hinweisen würde (*Quadragesima Christo Patienti sacra, quotidianis considerationibus illustrata*).

Die Abhilfe („remedium“), die Andreas für die teilweise schwere Lesbarkeit der Zitate auf den Kupferstichen anbietet, besteht nun freilich nicht allein in ihrer Transkription und Wiederholung im Typendruck; er integriert sie vielmehr in kurze Texte, die es zugleich erleichtern sollen, die Schriftstellen im Gedächtnis zu behalten:

alio remedio subvenimus, & [textus SS. Scripturae] in sacras breves & quotidianas
considerationes sic redegimus, ut textus cuilibet imagini per Chalcographum inserti ad unum
omnes compareant, & in pauca puncta reducti memoriam minus fallere possint. (fol A2v)

Im Titel regt Andreas außerdem dazu an, sich seiner Texte als Predigtkonzepte zu bedienen („[considerationes] quae formandis 46. Concionibus tot Conceptus offerunt“); und in der Tat sind seine Texte so klar strukturiert und gegliedert, dass man sie sich ohne weiteres als Grundgerüst und Keimzelle einer Predigt vorstellen kann. Diese Struktur wird häufig aus einem der Zitate auf dem Kupferstich abgeleitet; im Falle des Textes zur Entkleidung Christi („Dominica Judica: Jesus vestibus exuitur“, S. 67 f.)⁴³ z. B. aus dem Zitat aus dem 1. Korintherbrief, das unterhalb der bildlichen Darstellung angebracht ist: „Spectaculum Facti sumus Mundo, et Angelis, et Hominibus. 1. Corinth. 4. v. 9.“ – „Denn zum Schauspiel sind wir geworden der Welt, den Engeln und Menschen“.

Der Text wendet sich allerdings nicht sofort diesem Zitat zu. Er beginnt vielmehr mit der bereits im Zusammenhang mit Streichers Buch erwähnten, im Kontext eines illustrierten Buches paradoxen Aufforderung, die Augen vom Leiden Christi abzuwenden. („Avertite oculos, ne videant crudelitatem ...“; S. 67)⁴⁴ Das Paradox kommt hier am Textanfang umso stärker zur Wirkung, als der Nutzer des Buchs damit die Aufforderung zum Wegschauen erhält, unmittelbar nachdem er das Buch an der für den entsprechenden Tag vorgesehenen Stelle aufgeschlagen und den Kupferstich zur Kenntnis genommen hat; darüber hinaus wird die Aufforderung innerhalb der ersten Zeilen noch zweimal wiederholt. Sofort im Anschluss an das dritte „Avertite!“ erfolgt dann aber die gegenteilige Aufforderung, nun doch die Augen zum Berg Golgotha zu erheben („Immo levate oculos in montem!“) und zu dem sich dort darbietenden neuen Schauspiel („Ecce spectaculum novum!“). Damit ergeht also die Aufforderung, auf die Illustration in der ursprünglich vorgesehenen Weise zu reagieren, d. h., sie zu betrachten.

Mit ‚spectaculum‘ (‚Schauspiel‘) ist dann auch das Stichwort gefallen, das zu dem durch den Stich vorgegebenen Zitat aus dem Korintherbrief überleitet, das zunächst vollständig mit Quellenangabe wiederholt wird. Der Hauptteil des Textes besteht dann aus drei Abschnitten, die jeweils einen der im Zitat enthaltenen Aspekte „Mundo“ („ein Schauspiel ... der Welt“), „Angelis“ („ein Schauspiel ... den Engeln“), et „Hominibus“ („ein Schauspiel ... den Menschen“) näher ausführen; der Aspekt wird jeweils zu Beginn des Abschnittes benannt und durch Kursive typographisch hervorgehoben. Integriert in jeden dieser Abschnitte ist ein weiteres Zitat aus dem Stich, so dass insgesamt zwar alle dort verwendeten Zitate im Begleittext berücksichtigt werden, einem bestimmten Zitat jedoch („Spectaculum

⁴³ Die überschriftartigen Benennungen des Bildgegenstandes („Jesus vestibus exuitur“ etc.) sind in der 1. Auflage noch nicht enthalten.

⁴⁴ Diese Seitenangabe gilt auch für die folgenden Zitate ohne eigene Seitenangabe.

Facti sumus [...]“) eine strukturbildende und damit dominierende Rolle zugewiesen wird. Es liegt damit ein etwas anderes Verfahren vor als in den beiden ersten Ausgaben des *Passion-Spiegels*, wo die Zitate einfach in der Abfolge, in der sie von oben nach unten auf dem Kupferstich erscheinen, im Begleittext abgehandelt werden.

In den ersten Abschnitt („Mundo“, „ein Schauspiel ... der Welt“) integriert sind die Christus in den Mund gelegten Worte aus dem Buch Hiob „Nudus egressus sum [...]“ („Nackt kam ich hervor aus dem Schoß meiner Mutter; nackt kehre ich dahin zurück.“, Hiob 1, 21) Ein „Schauspiel ... der Welt“ ist Christus hier insofern, als der Verfasser aus der Bereitschaft Christi, „nackt zurückzukehren“, eine Ermahnung an die „Welt“ ableitet, genauer an die, deren Herz an weltlichen Gütern hängt: Sie müssen sich dessen bewusst sein, dass Sterben bedeutet, die Welt ‚nackt‘ zu verlassen, d. h. ohne alle irdischen Besitztümer. („Noli cor apponere ad es, quae possides, & nudus egredieris.”)

Der zweite Abschnitt („Angelis“, „ein Schauspiel ... den Engeln“), greift das auf dem Kupferstich oberhalb der bildlichen Darstellung platzierte Zitat aus 1 Samuel 4 auf: „Expoliavit [...]“ - „[Jonatan] zog den Mantel, den er anhatte, aus.“ Die ersten Ausgaben des *Passion-Spiegels* apostrophierten im Rahmen ihrer Bilderläuterungen Christus als „andere[n] Jonathas“ und werteten seine Bereitschaft, den Raub seiner Kleider hinzunehmen, als Exempel für seine Liebe zu den Menschen („...lasset er sich seiner Kleider aus Liebe gegen uns auf ein neues berauben“; S. 73 [1740]). Andreas bezeichnet Christus ganz ähnlich als „neuen“ Jonatan („hic novus ... Jonathas“) und wertet den Vorgang ebenfalls als Ausdruck seiner Liebe, stellt allerdings einen komplizierteren allegorischen Bezug zwischen den alt- und neutestamentarischen Vorgängen her: So, wie Jonatan seinen Mantel für seinen Freund David ablegt, legt Christus als Freund des Menschen das ‚Kleid‘ seiner Göttlichkeit ab („expoliavit se tunica divinitatis“) und nimmt menschliche Natur an („naturam assumpsit hominis“). Ein „Schauspiel“ wird der in Liebe den Menschen zugewandte Christus damit nach Ansicht des Verfassers insbesondere für die gefallenen und von Gott verstoßenen Engel, und zwar ein Schauspiel, das, wie es der Verfasser unter Fortspinnung der Kleidungsmetaphorik ausdrückt, die Engel dazu veranlassen müsste, sich mit Empörung zu bekleiden („Angeli, quos ira Dei caelo exclusit ... induite indignationem!“): Denn während sich für ihre einzige Sünde kein Erlöser fand („Unicum angelorum peccatum Salvatorem non invenit“; S. 68),⁴⁵ rufen die zahllosen Sünden des Menschen die erlösende göttliche Liebe auf den Plan („Tua autem, o homo! peccata, dic, quot - quae - & qualia - Deum habent Salvatorem? O! charitatem!“).

Für den dritten Abschnitt („Hominibus“, „ein Schauspiel ... den Menschen“) verbleibt das Jeremiaszitat, das auf dem Kupferstich unterhalb der für die Aufstellung des Kreuzes ausgehobenen Grube angebracht ist: „Foderunt foveam animae meae.“ – „Denn sie haben mir [wörtlich: ‚meiner Seele‘] eine Grube gegraben.“ Der Begleittext im *Passion-Spiegel* nutzt, wie erwähnt, dieses Zitat nur dazu, um einen Sachverhalt auf dem Kupferstich zu benennen, eben die im Vordergrund sichtbare Grube („die Gruben wird ausgeschaufllet“, S. 73 [1740]), und blendet die sinnbildliche Dimension des Zitats aus. Andreas hingegen nutzt

⁴⁵ Diese Seitenangabe gilt auch für die folgenden Zitate ohne eigene Seitenangabe.

diese Dimension sehr wohl, indem er nun Christus all den Menschen als „Schauspiel“ vor Augen stellt, die ihm im übertragenen Sinn ‚eine Grube ausheben‘, d. h., an seiner Passion mitwirken und ihm Schmerz zufügen: und zwar dadurch, dass sie sich von der durch ihn vorgelebten seelischen Reinheit („integritas“) abwenden („[Specataculum] Hominibus, qui integritatem aspernantur.“) Das Sinnbild der Grube wird dann variiert, indem diese Menschen als solche gesehen werden, die nach den „Schätzen der Unredlichkeit graben“ („qui thesaurus iniquitatis effodiunt“) und sich dadurch selbst eine Grube graben, d. h. ins Verderben stürzen („Propriae animae foveam fodiant“). Der Abschnitt, und damit der ganze Begleittext zu diesem Stich, schließt mit der Aufforderung an die Leser, sich von diesen Menschen abzuwenden und sich stattdessen dem „Schauspiel“ auf dem Berg Golgotha zuzuwenden. Im Kontext des illustrierten Buches kann dies auch als Aufforderung verstanden werden, sich nochmals dem Kupferstich zuzuwenden, der diese „Schauspiel“ abbildet.

Auf die spezifische Art und Weise, wie der Stich dieses „Schauspiel“ der Entkleidung vor Augen führt, geht der Begleittext, wie sich nun im Rückblick zeigt, nicht ein, abgesehen vielleicht davon, dass über das Zitat aus dem Korintherbrief die Engel ins Spiel kommen, die auch der Stich zeigt. Ansonsten enthält der Text keine Passagen, die auffällige Elemente des Stichts benennen, wie dies bei Streicher der Fall ist („Kreuz, Leiter, Nägel, Grub, ist alles zugericht“; S. 65) oder auch in den ersten Auflagen des *Passion-Spiegels* („Das Creutz lieget schon vor Augen / die Gruben wird ausgeschaufflet / die Nägel und Hammer seynd schon vorhanden“; S. 73 [1740]).

X

Sehr kurz kann man sich fassen, was die Bild-Text-Beziehungen in dem Pariser Andachtsbuch von 1788 angeht:

La quarantaine sacrée aux souffrances de J. C. ou la passion de notre seigneur Jesus-Christ représentée par 46 images avec de courtes reflexions pour ranimer la piété

Dass die Stiche als konstitutiver und nicht als fakultativer Bestandteil des Buches zu betrachten sind, geht bereits aus der Titelformulierung klar hervor und wird im Vorwort wiederholt:

nous presentons ici aux yeux des fideles une suite de tableaux de ses souffrances pour chaque jour de cette Quarantaine avec de courtes réflexions capables de ranimer leur piété. (fol. A2v)

Die einzelnen Begleittexte beschränken sich dann auf allgemeine inhaltliche Aussagen zur jeweils dargestellten Szene und gehen nicht auf Spezifika der Stiche ein; deren Schriftzitate werden ignoriert. Eine nähere Analyse des Begleittextes zur Entkleidung Christ mit der Überschrift „Jesus Christ depouillé de ses vêtements pour être mis sur la croix“ ist damit nicht erforderlich.

XI

Nachdem die Bild-Text-Beziehungen nun exemplarisch anhand des Stiches mit der Entkleidung Christi aufgezeigt wurden, der als reines Historienbild angelegt ist, soll noch anhand zweier anderer Stiche kurz erläutert werden, wie die begleitenden Texte der verschiedenen Autoren auf die sinnbildlichen Elemente reagieren, die, wie eingangs erwähnt, gelegentlich in die Rahmenzone eingebunden sind.

Der Kupferstich zum Donnerstag nach Aschermittwoch (*Fer. V. post cineres*) zeigt den am Ölberg mit seinem Vater sprechenden Christus. Am oberen Bildrand definieren das gekurvte Rahmenfragment sowie ein Psalmvers einen querovalen Raum, der einen Vogel in seinem Nest umschließt (Abb. 10). Bei dem Psalmvers handelt es sich um das auf jedem Stich oberhalb der Darstellung angebrachte Schriftzitat, das hier allerdings nicht (wie z. B. auf der Entkleidungsszene) die Form eines überschriftartigen horizontalen Balkens annimmt, sondern in das Bild eingebunden wird.⁴⁶ Auf diese Weise wird die Zugehörigkeit der Worte zu der in den Rahmen eingebetteten Szene unmittelbar kenntlich, behauptet der Sprecher dieser Worte doch, er sei einem Pelikan in der Einsamkeit ähnlich („*Similis factus sum Pelicanus solitudinis. Psalm. 101. v. 7.*“)

In Übereinstimmung mit seiner Zielsetzung, dass „sogar ein jedwederer Dienstbott leichtlich alle Tag etwas darvon lesen kann“ (S. 4 [1740]), beschränkt sich der *Passion-Spiegel* von 1740/1750 im Falle dieses Psalmzitats nun nicht darauf, „die im Latein beygesetzte Wort einfältig“ zu „verteutschen“ (S. 3 f. [1740]). Im ersten Abschnitt seines Begleittextes (zuständig für den „in der höhe des Kupfers angesetzten lateinischen Text“, S. 5 [1740]) erläutert der Autor vielmehr ausführlich die Analogie zwischen dem Pelikan und Christus, die auf einem bereits im *Physiologus* überlieferten angeblichen Verhalten des Pelikans basiert:

Jesus ist gleich worden einem Pelican in der Einsamkeit: dann gleichwie der Pelican sein eigne Brust biß auf das helle Blut zerbeisset / seinen Jungen das Leben zu erhalten / also hat auch Jesus häufiges Blut vons ich selbst heraus gepresset / damit er uns armen Sündern / das ewige Leben / welches wir durch unsere erste Vor-Eltern verlohren / zuwegen bringe. (S. 11)⁴⁷

Es verwundert nicht, dass in den Auflagen des *Passion-Spiegels* aus den Jahren 1755 ff. der Begleittext keinerlei Bezug mehr nimmt auf den Pelikan: Diese Texte, die zumindest in der Auflage von 1755 auch für eine Nutzung ohne Bilder vorgesehen waren, haben sich ja, wie erwähnt, stark von den Bildern emanzipiert und übernehmen auch nicht mehr die Aufgabe einer „Verteuschung“ der Schriftzitate. Wer nur diese Texte zur Verfügung hat, dem müssen, will er diese Nebenszene verstehen, die Informationen des Bildes genügen, um die

⁴⁶ Ähnlich geht auch der erste Stich der Serie zum Aschermittwoch vor (*Die cinerum*). Erst ab dem dritten Stich zum Freitag nach Aschermittwoch (*Fer. VI post cineres*) erscheint das Schriftzitat oberhalb des Bildes als horizontaler Balken. Zwei weitere Stiche (*Fer. III. post Laetare, Feria IV. post Palm.*) kombinieren die beiden Prinzipien.

⁴⁷ Der Kupferstich zeigt allerdings keinen Blut schwitzenden Christus; dies ist erst auf dem folgenden Kupferstich (*Fer. VI. post cineres*) der Fall.

Analogie zu rekonstruieren; und obwohl das Sinnbild des Pelikans in der zeitgenössischen Sakralkultur weit verbreitet war, mag man doch anzweifeln, dass es von „jedwedere[m] Dienstbott“ verstanden wurde. Erschwerend kommt hinzu, dass der Vogel, so, wie er abgebildet ist, allein anhand des zur Brust gekehrten Schnabels identifiziert werden muss; weder ist ersichtlich, dass er sich eine blutende Wunde zugefügt hat, noch sind ihm seine Jungen beigegeben. Andererseits kann selbst der Nicht-Lateiner die Benennung ‚Pelikan‘ dem Psalmzitat entnehmen. Insgesamt ist es aber eher unbefriedigend, dass ein Text, der für einen breiten Rezipientenkreis gedacht war und der, abgesehen von der Auflage von 1755, stets als Begleittext zu einem Bild fungierte, ein doch recht augenfälliges Element des Bildes völlig ignoriert.

Unerwähnt bleibt der Pelikan auch im Andachtsbuch des Jesuiten Ulrich Probst. Allerdings erklärt die Vorrede, wie erwähnt, die Stiche zur fakultativen Zugabe und knüpfen die einzelnen Texte zwar an die auf den Stichen dargestellten Episoden an, eröffnen darüber hinaus aber stets Ausblicke auf das sonstige Passionsgeschehen. Diese Texte fungieren also nur eingeschränkt als Begleittexte zu einzelnen Stichen, so dass der Verzicht auf Erläuterung ‚randständiger‘ Sinnbilder weniger schwer ins Gewicht fällt. Nicht lange aufhalten wird man sich dabei, dass die knappen, anspruchslosen Texte der französischen Ausgabe keine Anstrengungen unternehmen, Sinnbilder zu entschlüsseln; ebenso leuchtet es ein, dass Andreas a Marchtallo in seinem für den überdurchschnittlich gebildeten Kreis der Kleriker konzipierten Buch das Psalmzitat zwar in seinen Text integriert (allein um der besseren Lesbarkeit willen, wie man sich erinnert), aber abgesehen von der Identifikation des Pelikans mit Christus keine Notwendigkeit für Interpretationshilfen sieht. („Ipse [Christus] similis factus erat pelicano solitudinis“, S. 5 [1778]).

Weniger selbstverständlich mutet es an, dass sich auch Streicher weitgehend auf die Kenntnisse seiner Leserschaft verlässt, die zwar hinreichend gebildet sein musste, um an religiöser Dichtung Gefallen zu finden, aber vielleicht nicht unbedingt theologisch versiert war. Abgesehen davon, dass der Pelikan wie bei Andreas mit Christus identifiziert wird, lässt sich Streichers Text nur entnehmen, dass diese Gleichsetzung etwas mit der Eigenschaft ‚Liebe‘ zu tun hat:

Mein Vater! sprach er: Laß den Leidenskelch hingehen!
Nein, hieß es, alle Welt [,] mein Sohn [,] soll an dir sehen,
Waß fremde Sünd verwirkt, was deine Liebe kann?
Sohn zeige, daß du seyst ein wahrer Pelikan. (S. 3)

Das zweite Beispiel für die sinnbildliche Anreicherung einer Passionsepisode, das hier näher erläutert werden soll, befindet sich auf dem Kupferstich für den Sonntag Laetare (*Dom. laetare*, Jesus wird zum Tode verurteilt); und zwar am unteren Rand der Darstellung, unmittelbar über dem Schriftzitat: „Vidi – in loco Iudicii impietatem, et in loco Iustitiae Iniquitatem. Eccl[esiastes]. 3. v. 16“ – „An der Stätte, wo man Urteil spricht, geschieht Unrecht; an der Stätte, wo man gerechtes Urteil sprechen sollte, geschieht Unrecht.“ (Kohélet 3,16)

An dieser Stelle ist eine Allegorie der korrumpierten Rechtsprechung angesiedelt (Abb. 11), die zusammen mit dem Passionsgeschehen in einem Raumkontinuum auf ein- und derselben Bodenplatte platziert ist, obwohl es sich um keinen Bestandteil dieses Geschehens handelt. Die klare formale Trennung zwischen Historie und Sinnbild, wie sie etwa beim Pelikan der Ölbergszene bestand, ist hier also aufgegeben. Ein weiterer Unterschied zum ersten Beispiel besteht darin, dass der Vogel in seinem Nest einen durch das Schriftzitat vorgegebenen Sachverhalt direkt illustriert, während die Allegorie der Verurteilungsszene zwar gedanklich in Zusammenhang mit dem Schriftzitat steht, ihre Einzelheiten aber nicht auf dessen abstraktem Wortlaut beruhen.

Das pyramidale Ensemble setzt sich zusammen aus einer Büste der personifizierten Justitia, mehreren ihrer traditionellen Attribute (Waage, Weltkugel, Schwert, Ölweig) sowie Elementen, die die Pervertierung der Gerechtigkeit veranschaulichen. Den Mittelpunkt bildet die Weltkugel, die überragt (d. h. beherrscht) wird von einer Justitia, deren Augenbinde nach oben verrutscht ist, so dass sie nicht länger blind ist, d. h. nicht mehr neutral und unbefangen. Rechts wurde das Schwert der Justitia dazu missbraucht, um die hier durch das Lamm Gottes dargestellte Unschuld zu ermorden; zerbrochene Gesetzestafeln geben einen weiteren Hinweis auf geschehenes Unrecht. Ein weiteres Attribut der Justitia, der Ölweig des Friedens, weist nach links; d. h., ihr Wohlwollen gilt den dort platzierten Mächten, die die Unschuld zu Fall gebracht haben. Sie werden durch ein Raubtier versinnbildlicht, das man als Wolf identifizieren kann (Gewalttätigkeit, Rücksichtslosigkeit) oder auch als Fuchs (Verschlagenheit, Falschheit; vgl. die Maske links außen).

Dass diese der Unschuld feindlichen Mächte über materielle Güter verfügen, um ihre Ziele durchzusetzen, deuten die prall gefüllten Geldsäcke an (einer davon mit der Aufschrift ‚30‘ als Hinweis auf den Lohn des Judas); ihnen steht auf Seiten der Unschuld ein leerer Beutel gegenüber. Münzen bewirken es auch, dass sich die Waage zugunsten der linken Seite senkt. Nicht ganz klar ist die Rolle der Gesetzbücher: Die Umstände, dass das Raubtier links ein großes aufgeschlagenes Buch vor sich hat, dass das Lamm rechts unter Büchern begraben scheint und dass ein geöffnetes Buch unter ihm eigenartige Kritzeleien aufweist, könnten zu der Annahme führen, dass auch Gesetzestexte als Teil des korrumpierten Rechtssystems gesehen werden sollen und Bücher im vorliegenden Kontext negativ konnotiert sind. Andererseits liegt auch auf der sich hebenden Waagschale beim unschuldigen Lamm ein kleines Buch.

Obwohl das in dieser Allegorie verwendete sinnbildliche Vokabular sich innerhalb konventioneller Bahnen bewegt und sich (abgesehen vielleicht von wenigen Einzelheiten im Zusammenhang mit den Büchern) verhältnismäßig leicht deuten lässt, wäre wahrscheinlich auch der mit diesem Vokabular einigermaßen vertraute Betrachter des Kupferstichs für Erläuterungen dankbar. Anzunehmen ist dies allein deswegen, weil sich hier zahlreiche sinntragende Elemente auf wenigen Quadratzentimetern zusammendrängen, so dass Einzelheiten leicht übersehen werden oder dass mutatis mutandis sogar das gilt, was Andreas a Marchtallo von den in die Kupferstiche integrierten Schriftziten behauptet: Geschwächte Sehkraft („oculorum imbecillitas“) könnte ihre Entzifferung und korrekte Interpretation verhindern.

Einen halbwegs umfassenden und systematischen Kommentar zu der Allegorie liefert nun keiner der Begleittexte. Selbst der *Passion-Spiegel* von 1740/50, der die Pelikan-Christus-Analogie sehr sorgfältig erläutert, erwähnt von den Bausteinen des allegorischen Ensembles lediglich die Silberlinge des Judas („Gott gebe / daß man ... die Gerechtigkeit [nicht] umb etliche Silberling verkauffe“, S. 60 [1740]). Auch wenn damit die Gelegenheit nicht genutzt wird, den Stich gerade Rezipientenkreisen wie den in der Vorrede genannten „Dienstbott[en]“ umfassend zu erschließen, so muss diese Auslassung nicht unbedingt überraschen: Der Verfasser hatte es sich ja vor allem zur Aufgabe gemacht, „die im Latein beygesetzte Wort einfältig“ zu „verteutschen“, und während der auf der Ölbergszene abgebildete Pelikan direkt dem Schriftzitat entnommen ist, handelt es sich bei der Allegorie der Verurteilungsszene, wie erwähnt, um keine direkte Illustration des Zitats.⁴⁸

Nicht lange aufhalten muss man sich wieder bei den späteren Auflagen des *Passion-Spiegels* (sie erwähnen als einziges Element des Ensembles „das unschuldige Lamm Gottes“, S. 53 [1755]) sowie bei Probsts *Sechs und vierzig neue und verschidene Arthen* und der *Quarantaine*, die beide die Allegorie ignorieren. Vergleichsweise viel Aufmerksamkeit schenkt ihr jedoch Streicher:

Die blind Gerechtigkeit ietzt sieht, weil sie bestochen,
Das Urtheil list man ab, der Stab ist auch gebrochen.⁴⁹
Das Larvenwerk gilt mehr als Gesäze, Recht und Gott,
Und so verurtheilt man die Unschuld zu dem Tod. [...]
Wo Eigennutz, Forcht, Ehr, Lieb, Vorthail und Gewinn,
Da schmeichelt man dem Wolf, und gibt das Lämmlein hin.

Allerdings handelt es sich auch hier nur um Anhaltspunkte für das Verständnis, keine systematische Erläuterung des Ensembles. Die Deutungshilfen sind außerdem in den Textfluss eingearbeitet, ohne dass explizit angegeben wäre, wenn sich Verse auf die Allegorie beziehen; auch folgen die Verse nicht alle unmittelbar aufeinander („[...]“ steht für 12 Verse, die die beiden Passagen trennen). Eine umfassende Deutung der Allegorie erfordert also vom Betrachter bzw. Leser weiterhin einiges an eigenständiger Gedankenarbeit.

Andreas a Marchtallo scheint zunächst die antithetische Anlage der Allegorie, bedingt durch die beiden Gruppen zu Seiten der Justitia, für die Strukturierung seines Textes zu nutzen (S. 67 f. [1778]), indem er seinen zweiten Abschnitt mit „Vidi agnum“ („Ich sah das Lamm“) einleitet und den folgenden Abschnitt dann mit „Vidi vulpem“ („Ich sah den Fuchs“, hier mit Pilatus identifiziert). Allerdings folgt ein weiterer Abschnitt „Vidi lupum“ („Ich sah den Wolf“, hier mit dem jüdischen Volk identifiziert, das den Tod Christi fordert); und auch wenn das abgebildete Tier die Doppelrolle von Wolf und Fuchs übernehmen könnte, löst sich der Text mit dieser Dreiteiligkeit doch bis zu einem gewissen Grad vom Bild, das auf der Gegenüberstellung zweier konträrer Prinzipien basiert. Bezüge auf weitere Elemente der Allegorie enthält der Text des Andreas nicht.

⁴⁸ Franz Xaver Dorn (wie Anm. 10) hingegen verspricht in der Vorrede zur *Lauretanische[n] Litaney* (Augsburg : Burckhart, 1749), auch „die Sinn-Bilder zu erklären“ (fol. X 4r).

⁴⁹ Die Verlesung des Urteils und der gebrochene Stab beziehen sich nicht auf die Allegorie; es sind aber bei den Details, die auf dem Kupferstich wiedergegeben sind.

XII

Gesondert einzugehen ist noch auf den ersten Stich der Serie, der als Titelblatt der Serie fungiert bzw. als Frontispiz der Bücher, denen die Stiche beigegeben wurden (Abb. 1). Drei dieser Publikationen befassen sich mit ihm: die ersten beiden Ausgaben des *Passion-Spiegels*, Streichers *Leiden und Sterben* sowie Andreas a Marchtallos *Quadragesima*. Diese Begleittexte erläutern freilich nie näher, was es mit der bildlichen Darstellung im engeren Sinn auf sich hat, mit den Putten, die sich auf verschiedene Weise zu Füßen eines Kruzifixes betätigen. Hier ist der Betrachter zunächst einmal auf sich selbst angewiesen. Freilich: Auch wenn dieses Blatt den Betrachter zunächst mit einer Fülle von Einzelheiten konfrontiert, für das Verständnis sicher eine gewisse Orientierungsphase erfordert und auch wenn der hohe Wiedererkennungswert der Passionsszenen nicht gegeben ist, so können Grundzüge der Darstellung doch ohne weiteres von durchschnittlich Gebildeten erfasst werden.

Denn obwohl sich sinnbildliche Bedeutungsebenen ergeben werden, ist das, was gezeigt wird, zunächst einmal keine komplizierte Allegorie: Zu sehen ist die Anfertigung von Kupferstichen zur Passion Christi. Der Stich thematisiert also die Herstellung des Produkts (bzw. eines Teiles des Produkts), das der Betrachter bzw. Leser vor sich liegen hat. Dieses Thema wird zwar nicht mit den Mitteln des Realismus behandelt, z. B. durch den Blick in eine zeitgenössische Künstlerwerkstatt, vielmehr agieren Putten im irrealen Ambiente einer ornamentalen Architekturphantasie; doch sind diese Putten mit künstlerischen und handwerklichen Tätigkeiten befasst, wie sie auch ihre irdischen Kollegen ausführen würden.

So ist der Putto rechts unten damit beschäftigt, eine Vorlage für einen Kupferstich zu zeichnen. In der zweiten Version des Stichts (Bücher der Jahre 1778 ff.) hat er sogar die Augen zum Kruzifix erhoben, bei dem es sich aufgrund der Größenverhältnisse eindeutig um ein Abbild des Gekreuzigten handelt, nicht um dessen visionäre Erscheinung. Diese diagonale Konstellation Putto-Kruzifix soll freilich weniger besagen, dass der Putto konkret das Kruzifix ihm gegenüber abzeichnet. Zusammen mit den beiderseits davon angeordneten Arma Christi steht das Kruzifix vielmehr für den gesamten Komplex der Passion, fasst gewissermaßen kürzelhaft das Geschehen zusammen, das sich vor dem inneren Auge des Künstler-Puttos entfaltet und das dieser dann in 46 Einzelzeichnungen umsetzt.

Dass der Künstler-Putto kein mechanischer Kopist ist, sondern sich gedanklich intensiv damit auseinandersetzt, wie diese Umsetzung zu erfolgen hat, geht aus der Geste des nachdenklich an die Schläfe gelegten Zeigefingers hervor; auf der früheren Version des Stichts auch daraus, dass seine Augen nicht auf das Kruzifix gerichtet sind, sondern mit der unbestimmten Blickrichtung eher Versunkenheit und Innenschau andeuten. Die Ernsthaftigkeit seines Tuns wird außerdem durch das Zitat aus dem Buch Sirach rechts neben ihm betont: „Assiduitas ejus variat Picturam. Eccl. C. 38. v. 28.“; d. h., der künstlerische Eifer („assiduitas“) sorgt für eine Folge abwechslungsreicher Bilder („variat picturam“). Noch bedeutungsvoller und gewichtiger erscheint die Rolle des Künstlers, wenn man den Kontext des Zitats berücksichtigt. Dort ist nämlich von dem Künstler bzw. Handwerker die Rede

(„omnis faber et architectus“), der Tag und Nacht arbeitet („qui noctem tamquam diem transigit“) und der mit ganzem Herzen nach Ähnlichkeit des Bildes strebt, d. h. also nach einer angemessenen Wiedergabe des Bildgegenstandes („cor suum dabit in similitudinem picturae“). Außerdem scheut dieser Typus des Schaffenden auch vor durchwachten Nächten nicht zurück, wenn es um die Fertigstellung eines Werkes geht („et vigilia sua perficit opus“).

Auf die Ernsthaftigkeit und Strebsamkeit des Künstler-Puttos sollen wohl auch die beiden Bücher in seiner unmittelbaren Nachbarschaft hinweisen. Bei dem Buch ganz rechts im Vordergrund könnte es sich um Fachliteratur handeln; auf dem anderen Buch sind die Buchstaben *B[iblia] SAC[ra]* zu erkennen. So darf es sicher auch im übertragenen Sinn verstanden werden, dass dieses Buch das Zeichenpult stützt: Hier entsteht Kunst auf Grundlage der Heiligen Schrift.

Auch die skulpturalen Fragmente könnten als Indizien für künstlerischen Anspruch gedeutet werden, lässt sich doch anhand ihrer die anatomisch korrekte Zeichnung schulen. Diese Fragmente könnten aber zusammen mit Palette und Pinsel oberhalb der Maske auch als Hinweise auf andere bildende Künste zu verstehen sein, deren Techniken zwar nicht unmittelbar zum vorliegenden Kunstprodukt, der Kupferstichserie, beigetragen haben, die aber doch auch die Passion abbilden können. (Dass die oberhalb des Puttos befestigte Maske dem Typus eines leidenden bzw. toten Christus entspricht, wird kein Zufall sein.) Wenn die Vorlage zu dem Kupferstich, wie trotz fehlender Namensnennung zu vermuten ist, auf Gottfried Bernhard Göz zurückgeht, so könnte die Palette auch als Verweis auf einen anderen Zweig des eigenen künstlerischen Schaffens gedacht sein. Schwerer zu deuten ist das Ensemble oberhalb der Palette: Soll man die ihren Korb umkreisenden Bienen (Attribut der für ihre Rednergabe berühmten Heiligen Bernhard und Ambrosius) und die Schlange mit dem geflügelten Kopf (abgeleitet vom Hermesstab?) als Sinnbild der Rhetorik interpretieren; soll die Art und Weise, wie die Schlange Mal- bzw. Zeicheninstrumente umschlingt, das rhetorische Potenzial der bildenden Kunst andeuten?

Links oberhalb des zeichnenden Puttos handhaben zwei weitere Putti die Techniken, die (häufig auch kombiniert) angewandt wurden, um gezeichnete Vorlagen in Druckgraphik umzusetzen, nämlich die Kupferstichtechnik im engeren Sinn und die Radierung: Der linke Putto bearbeitet eine Kupferplatte mit einem Grabstichel; der rechte gießt Säure über eine Kupferplatte, um die Linien zu ätzen, die zuvor in den Wachsüberzug der Kupferplatte geritzt wurden. Das begleitende Schriftzitat aus 1 Könige 6, 32 zum Eingraben von Bildern („Sculpsit in eis Picturam“) ist der Schilderung des Tempelbaus Salomos entnommen und bezieht sich dort auf die Verzierung der Türflügel mit Schnitzereien,⁵⁰ ob die Analogie salomonischer Tempel – Christus assoziiert werden soll, mag offen bleiben.⁵¹ Es ist ebenso gut denkbar, dass der Konzeptor des Stiches einfach nach einer biblischen Verankerung für

⁵⁰ „An den beiden Türflügeln aus Olivenholz ließ er Kerubim, Palmen und Blütenranken einschneiden und sie mit Gold überziehen, indem er auf die Kerubim und die Palmen Gold auftragen ließ.“

⁵¹ Vgl. Johannes 2, 19 ff.: „Jesus antwortete ihnen [den Juden]: Reißt diesen Tempel nieder, in drei Tagen werde ich ihn wieder aufrichten. Da sagten die Juden: Sechsendvierzig Jahre wurde an diesem Tempel gebaut und du willst ihn in drei Tagen wieder aufrichten? Er aber meinte den Tempel seines Leibes.“

die Tätigkeit des Kupferstechers suchte und das gewählte Zitat dann allein deswegen besonders geeignet fand, weil es mit dem Wort beginnt, das ausführende Kupferstecher auf ihren Werken ihrem Namen hinzufügten („sculpsit“).

Nicht gezeigt wird der Vorgang, wie in einer Druckerpresse ein Abzug hergestellt wird; bei dem Blatt rechts im Vordergrund, auf dem der von Maria und Johannes flankierte Gekreuzigte zu erkennen ist, könnte es sich allerdings um einen fertigen Abzug handeln. Daneben ist auf dem Stich ein weiterer Abdruck zu sehen, der freilich auf ganz andere Weise zustande kam: Es wird kaum ein Zufall sein, dass innerhalb eines Konzepts, das die Herstellung gedruckter Bilder thematisiert, das Schweiß Tuch der Veronika aus dem Verbund der Arma Christi herausgelöst und an prominenter Stelle neben der Titeltartusche von einem Putto präsentiert wird, zeigt es doch den Abdruck des Antlitzes Christi, den dessen Schweiß und Blut hinterließen.

Nicht mit der Bildproduktion befasst ist der Putto links unten: Er trägt die Bezeichnungen der einzelnen Tage der Fastenzeit in ein Buch ein und weist damit ergänzend zur Titeltartusche auf die spezifische Art und Weise hin, in der das Passionsgeschehen hier strukturiert und für Andachtszwecke aufbereitet wird. Das begleitende Zitat aus dem 2. Korintherbrief bezeichnet die Tage der Fastenzeit als „Tage des Heils“ („Dies salutis. 2. Corinth. C. 6. v.2“).

Wie erläutern nun die zu Beginn dieses Abschnitts erwähnten Texte diesen Stich? Streichers *Leiden und Sterben* beschränkt sich in der „Erklärung des Kupfer-Titulblats“ auf gerade einmal zwei lakonische Verse:

Das Kupferblatt zeigt die Gedächtniß nur allein,
Und der Verstand urtheilt, der Wille stimmt mit ein.

Damit werden auf engstem Raum die drei Konzepte ‚Gedächtniß‘, ‚Verstand‘ und ‚Wille‘ zusammengedrängt, die auch in Streichers Texten zu den Passionsepisoden eine zentrale Rolle spielen; als sonderlich erhellend wird man diese Verse aber kaum bezeichnen. Den ersten könnte man immerhin dahingehend interpretieren, dass der nachdenkliche, die Passion abzeichnende Putto links unten den Aspekt ‚Gedächtniß‘, d.h., die Vergegenwärtigung des Passionsgeschehens darstellt.

Längere, komplexere und aussagekräftigere Begleittexte zu diesem Stich enthalten die ersten beiden Auflagen des *Passion-Spiegels* („Erklärung deß Vor-Bilds“) sowie Andreas’ *Quadragesima* („Praeludium. Explicatio primae imaginis“⁵²). Alles das, womit sich die Putten beschäftigen, spielt aber, wie erwähnt, auch in diesen Texten keine Rolle; beide befassen sich vorwiegend (*Quadragesima*) bzw. ausschließlich (*Passion-Spiegel*) mit den drei dem gekreuzigten Christus in den Mund gelegten Zitaten.

Der Text des *Passion-Spiegels* ist dementsprechend in drei Abschnitte (I., II., III.) untergliedert; Sprechakte Christi zu Beginn jedes Abschnitts erlauben auch dem des Lateinischen nicht Mächtigen den Rückschluss, dass sich die „Erklärung“ auf die von Christus ausgehenden Worte bezieht. Der Abschnitt I. kombiniert mit dem am weitesten rechts plat-

⁵² In der 1. Auflage ist dieser Abschnitt nur mit „Praeludium“ überschrieben.

zierten Ausspruch Christi („Quae utilitas in sanguine meo? Ps. 29. v. 10“) die Gottvater rechts außen in den Mund gelegten Worte („In memoria aeterna erit. Ps. 111.[v.6.]“; die paraphrasierenden Übersetzungen in den folgenden Zitaten stets kursiv). Es ist dies ein Zusammenhang, der im Stich dadurch suggeriert wird, dass Christi Worte eine Kurve zu Gottvater hin beschreiben:

Der an dem Creutz hangende Heyland / befraget sich anmüthigist bey seinen himmlischen Vatter / auffrufend: *was für ein Nutzen wird aus meinen so häufig vergossenen Blut entspringen?* deme dann der Vatter antwortet: *dieses Blut wird in ewiger Gedächtnuß verbleiben / und zwar zu ewigen Trost denenjenigen / welche ihnen selbes zu Nutzen machen / und andächtig zu Hertzen führen; hingegen zu ewiger Rach denen / so dieses vernachlässigen.* (S. 7 [1740])

Abschnitt II. erläutert den mittleren der von Christus ausgehenden Schriftzüge, „Inspice, et fac secundum exemplar. Exod. C. 25. v.40“:

Jesus ruffet abermahl einem jedwederen aus uns zu: *Sihe mich an / und mache es nach meinem Beyspiel*; das ist: befeisse dich nach allen Kräfften / dein gantzes Leben / Thun und Lassen / nach meiner gegebenen Lehr und Exempel / täglich einzurichten / an Creutz / Trangsaa / und Verfolgungen niemahlen kleinmüthig zu werden / sonder in all dergleichen Zufällen meinem Beyspiel gleichförmig zu machen. (S. 7 f. [1740])

Indem der bildliche Kontext des Schriftzitats, die Künstlerwerkstatt, in dieser Erläuterung ignoriert wird, bleibt dem Leser freilich die Doppeldeutigkeit, die das Zitat in diesem Kontext annimmt, möglicherweise verborgen; ebenso wenig erschließen sich ihm anhand dieser Erläuterung die allegorischen Obertöne, die die auf dem Stich dargestellte Kupferstichproduktion durch das Zitat erhält. Denn die Aufforderung „Inspice, et fac secundum exemplar“ (wörtlich etwa: „Sieh her, und mache es nach diesem Muster“) weist nach unten zu dem zeichnenden Putto, so dass man sie zunächst einmal als Aufforderung an ihn interpretieren kann, die Passion, also das, was er als ‚Muster‘ vor sich hat, in seinen Bildern zu reproduzieren. (Tatsächlich fordern die Worte auch in ihrem ursprünglichen Zusammenhang im Buch Exodus dazu auf, sakrale Kunstobjekte herzustellen: Sie sind den Anweisungen des Herrn entnommen, nach denen Moses ein neues Heiligtum errichten soll, und beziehen sich auf die Anfertigung von Kultgeräten.)⁵³ Wird die Aufforderung dann, wie es auch die „Erklärung“ des *Passion-Spiegels* tut, nicht mehr in diesem handwerklichen Sinn verstanden, sondern dahingehend, der Gläubige möge sich am leidenden Christus als an einem Exempel orientieren, so wird das Anfertigen von Bildern nach der Passion, der Hauptgegenstand des Stichts, damit zu einem Sinnbild für die Nachfolge Christi.⁵⁴

⁵³ „Der Herr sprach zu Mose: ...Macht mir ein Heiligtum! ... Aus einem Talent puren Goldes soll man den Leuchter und alle diese Geräte machen. Sieh zu, dass du ihn nach dem Muster ausführst, das du auf dem Berg gesehen hast.“ (Exodus 25, 1 ff.) Hervorragend in die neue Umgebung gefügt hätten sich auch die Worte, die unmittelbar auf die auf dem Stich zitierten folgen, so dass es fast befremdet, dass sie nicht in den Stich integriert wurden. Vers 40 lautet nämlich vollständig: „Inspice et fac secundum exemplar, *quod tibi in monte monstratum est*“ – „Sieh her, und mache es nach diesem Muster, *das dir auf dem Berg gezeigt wurde*.“ (Verf.). Der Vers enthält damit eine Ortsangabe, die man als Anspielung auf Golgotha hätte verstehen können und als deren bildlichen Reflex man die erhabene Position des Kruzifixes hätte deuten können.

⁵⁴ Alternativ zu der Interpretation im *Passion-Spiegel* könnte man die Aufforderung „Inspice ...“ in diesem Sinn auch als Antwort auf die Frage Christi rechts davon lesen: „Quae utilitas in sanguine meo?“ Ein solcher

Abschnitt III. erläutert die am weitesten links platzierten Worte „Per singulos dies benedicam. Ps. 144. [v. 2]“:

Damit er uns aber einen Antrib mache / und zu wahrer beständiger Nachfolg aufmuntere / so verspricht er / sagend: *Alle Tag will ich dich seegen* / daß ist: so oft du meine Schmerzen / meine Trangsaalen mitleydig betrachtetest / so wird mein Göttliche Benediction mein Barmhertzigkeit unabläßlich in allen Anligenheiten / bey / und mit dir seyn / dich von allen Ubel bewahren / und einnstens die ewige Freud mittheilen.

Während auf dem Kupferstich der Schriftzug nach unten auf das Buch gerichtet ist, in das eben die Fastentage eingetragen werden, und damit betont wird, dass mit den „einzelnen Tagen“ („singulos dies“) die Tage der Fastenzeit gemeint sind, ist die Erläuterung im *Passion-Spiegel* allgemeiner gehalten, was der bereits erwähnten Tendenz des Buches entspricht, die Bindung der Stiche an die Fastenzeit zu lockern.

Auch die *Quadragesima* widmet in der präludierenden „Explicatio primae imaginis“ („Erklärung des ersten Bildes“) jeweils einem der von Christus ausgehenden Zitate einen ganzen Abschnitt; vorgeschaltet sind allerdings zwei Abschnitte, in die mehrere weitere Zitate des Stichs eingearbeitet sind. Zunächst wird im ersten Abschnitt das rechts neben dem zeichnenden Putto angebrachte Zitat vom künstlerischen Eifer aufgegriffen, der abwechslungsreiche Bilder gestaltet („Assiduitas ejus variat Picturam. Eccl. C.38.v.28“). Das Zitat wird nun zum einen auf Christus bezogen, der sich in der Hingabe an sein Schicksal („assiduitas“) verschiedenen Leiden aussetzt, zum anderen auf den Gläubigen, bei dem die hingebungsvolle Betrachtung der Passion verschiedene Affekte hervorruft („assidua Meditatio variabit affectum“, S. 1⁵⁵) sowie den Drang, Christus nachzuahmen bzw. nachzufolgen („assidua Meditatio ... incitabit ad imitationem“).⁵⁶ Sowohl die „assidua meditatio“ als auch die „imitatio“ könnten auf den Putto bezogen werden, der in nachdenklicher Pose den Gekreuzigten abzeichnet; freilich erwähnt Andreas diesen künstlerischen Schaffensprozess nicht explizit.

Der zweite Abschnitt verarbeitet zunächst die Gottvater in den Mund gelegten Worte, die hier allerdings nicht wie im *Passion-Spiegel* als Antwort auf die Frage des Gekreuzigten gedeutet werden. Gottvater, so die „Explicatio“, bewahre dem Leiden des Sohnes ewiges Angedenken („in memoria aeterna erit“); und zu diesem Gedenken sei auch der Mensch verpflichtet, das Geschöpf, das nach Gottes Ebenbild geschaffen und durch Christi Blut erlöst wurde („[creatura] quae ad imaginem Die facta & Jesu filii Die sanguine salvata est“). Die Fastenzeit sei für dieses Gedenken in besonderem Maße vorgesehen; an diesen „Tagen des Heils“ („dies salutis“; Schriftzitat beim Putto links unten) spreche der ewige Priester von der Lehrkanzel des Kreuzes herab („De cathedra crucis loquitur Sacerdos aeternus“).

Nutzen des Blutes, nach dem hier gefragt wird, entsteht nämlich dadurch, dass dem Gläubigen durch die Passion ein nachahmenswertes Exempel vor Augen gestellt wird.

⁵⁵ Diese Seitenangabe gilt auch für die folgenden Zitate ohne eigene Seitenangabe.

⁵⁶ Der letztere Gedanke könnte inspiriert sein durch den Kontext des Zitats, wo vom Künstler die Rede ist, dem sehr an der Ähnlichkeit des von ihm geschaffenen Abbilds gelegen ist („cor suum dabit in similitudinem picturae“, Sirach 38,28).

Nachdem sich der Autor mit letzterer Phrase der Darstellung des Gekreuzigten im Kupferstich zugewandt hat und dabei mit „de cathedra“ auf dessen erhabene Position anspielt, befassen sich die drei verbleibenden Abschnitte mit jeweils einem der Christus in den Mund gelegten Schriftzitate. Dabei werden alle drei Zitate nochmals explizit als Sprechakte Christi bezeichnet („quod loquitur, omnium primo, est [...]“, „Quod loquitur secundo, est [...]“, „Quod loquitur tertio, est [...]“, S.1 f. [1778]).

Zunächst wird die Frage („Punctum interrogationis“) „Quae utilitas in sanguine meo?“ aufgegriffen. Sie wird weniger als echte Frage behandelt, wie dies im *Passion-Spiegel* geschieht, sondern, in Übereinstimmung mit dem ursprünglichen Kontext im Psalm, vielmehr als Ausdruck der Sorge, dass etwas Wertvolles verschwendet, keinem Nutzen zugeführt wird: „Was nützt dir mein Blut, wenn ich begraben bin? / Kann der Staub dich preisen, deine Treue verkünden?“ (Psalm 30,10) Die Befürchtung des Autors, dass das Blut Christi vergebens geflossen ist, gründet sich auf die Verstocktheit der Menschen und ihre Verstrickung in die Sünde; implizit sind diese Befürchtungen als Appell zur Umkehr aufzufassen.

Der nächste Abschnitt befasst sich mit der Mahnung („Verbum adhortationis“) „Inspice, & fac secundum exemplar“ (S. 2 [1778]);⁵⁷ wörtlich: „Sieh her, und mache es nach diesem Muster“. Diese Worte, so der Autor, wurden nicht mit goldenen, sondern mit blutigen Lettern niedergeschrieben („non aureis, sed sanguineis litteris scriptum“). Zum einen weist er damit darauf hin, dass es das Leiden Christi ist, das hier als Exempel empfohlen wird, zum anderen spielt er wohl darauf an, dass sich das Zitat ursprünglich auf die Anfertigung eines Leuchters bezog.⁵⁸ Als exemplarische Tugenden Christi werden im Einzelnen benannt ‚humilitas‘ (Demut), ‚dilectio‘ (Liebe) und ‚patientia‘ (Geduld).

Der letzte Abschnitt bezeichnet das Zitat „Per singulos dies benedicam“ als „Signum consolationis“ („Zeichen des Trostes“). Die Segnung bezieht sich dabei nicht auf die einzelnen Tage der Fastenzeit, wie es auf dem Stich die Ausrichtung des Zitats auf den schreibenden Putto hin suggeriert, der diese Tage in ein Buch einträgt. Gemeint ist vielmehr, dass Tage verschiedener Prägung (z.B. „dies laetitiae“ – der Freude; „dies luctus“ – der Trauer) unter dem Segen Christi stehen.

Die Frage des Autors „Et cur si agit?“ („Warum handelt er so?“, d.h.: „Warum segnet er jeden Tag?“) bietet dann Gelegenheit, auch noch das einzige bisher noch nicht in den Text integrierte Zitat des Kupferstichs einzubringen, indem als Antwort gegeben wird: „Quippe sculpsit in eis picturam 2. Reg. ad imaginem suam.“ – „Weil er ja in ihnen Bilder eingegraben hat nach seinem eigenen Bild.“ Der erste Teil dieser Antwort, das Zitat aus 1 Könige 6,32, bezieht sich im ursprünglichen biblischen Kontext, wie bereits erwähnt, auf die Verzierung der Türflügel mit Schnitzereien am Salomonischen Tempel; beim zweiten Teil wird man sofort Genesis 27 assoziieren: „et creavit Deus hominem ad imaginem suam“ – „Gott schuf also den Menschen als sein Abbild“. Während mit dem ‚Bildschnitzer‘ in Andreas’ Bilderklärung nur der vom Kreuz herab predigende Christus gemeint sein kann, fällt die Entscheidung schwerer, worauf „in eis“ zu beziehen ist, d.h., in was der ‚Bildschnitzer‘ sein eigenes Bild einschnitzt. Soll man sich von der Genesis-Anspielung zu der Interpreta-

⁵⁷ Diese Seitenangabe gilt auch für die folgenden Zitate ohne eigene Seitenangabe.

⁵⁸ Exodus 25, 1ff: „Der Herr sprach zu Mose: ... Macht mir ein Heiligtum! ... Aus einem Talent puren Goldes soll man den Leuchter und alle diese Geräte machen.“

tion anregen lassen, dass sich „in eis“ auf die Menschen bezieht, d.h., dass die Menschen nach dem Bild Christi geformt sind? Oder soll man stärker gewichten, dass der Kontext des Satzes eher „dies“ („Tage“) als Bezugspunkt für „in eis“ nahelegt und interpretieren, dass alle Tage im Zeichen Christi stehen?

Nicht erwähnt wird im Text des Andreas jedenfalls, dass das „sculpsit“-Zitat auf dem Stich in Zusammenhang gebracht wird mit dem Bearbeiten von Kupferplatten im Zuge der Herstellung von Druckgraphik. Da auch nicht explizit auf den zeichnenden Putto verwiesen wird (siehe oben) und die beiden Zitate zum künstlerischen Schaffensprozess (Entwerfen und Ausführen einer Druckgraphik) nicht in unmittelbarer Abfolge behandelt werden, spielt ein zentraler Inhalt der bildlichen Darstellung für Andreas' Bilderklärung also keine Rolle. Wie auch bei den Erläuterungen zu den folgenden Kupferstichen geht es Andreas in erster Linie wirklich um einen Kommentar der Schriftzitate.

Bildnachweis für alle Abbildungen:
Universitätsbibliothek Augsburg



Abb. 1: *Passio D. N. Iesu Christi* [...]
(aus: Streicher, *Das Leiden und Sterben* [...], Augsburg 1770)

Abb. 2: *Dom. Iudica*(aus: Streicher, *Das Leiden und Sterben [...]*, Augsburg 1770)



Abb. 3: *Fer. II. post Oculi*
(aus: Streicher, *Das Leiden und Sterben [...]*,
Augsburg 1770)



Abb. 4: *Fer. II. post Oculi*
(aus: Andreas a Marchtallo,
Quadragesima [...], Augsburg 1778)



Abb. 5: *Fer. II. post Oculi* (Detail)
(aus: Streicher, *Das Leiden und Sterben [...]*, Augsburg 1770)



Abb. 6: *Fer. II. post Oculi* (Detail)
(aus: Andreas a Marchtallo, *Quadragesima [...]*, Augsburg 1778)



Abb. 7: *Fer. II. post Oculi* (Detail)
(aus: Streicher, *Das Leiden und Sterben [...]*, Augsburg 1770)



Abb. 8: *Fer. II. post Oculi* (Detail)
(aus: Andreas a Marchtallo, *Quadragesima [...]*, Augsburg 1778)



Abb. 9: *Fer. V. post Rem.* (Detail)
(aus: Andreas a Marchtallo, *Quadragesima [...]*, Augsburg 1778)



Abb. 10: *Fer. V. post cineres* (Detail)
(aus: Andreas a Marchtallo, *Quadragesima* [...], Augsburg 1778)



Abb. 11: *Dom. laetare* (Detail)
(aus: Streicher, *Das Leiden und Sterben* [...], Augsburg 1770)